

Volumul cuprinde lucrările Colocviului Internaţional de Ştiinţe ale Limbajului „Eugeniu Coşeriu" organizat de Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava, România, Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, Republica Moldova şi Universitatea „Yurii Fedkovici", Cernăuti, Ucraina (ediţia a X-a, Suceava, 22-24 octombrie 2009).
Volumul apare cu sprijinul financiar al Agenţiei Universitare a Francofoniei, al Consiliului Judeţean Suceava şi al Primăriei Municipiului Suceava.

Ce volume réunit les travaux du Colloque International de Sciences du Langage „Eugeniu Coşeriu" organisé par l'Université «Ştefan cel Mare» de Suceava, Roumanie, l'Université d'Etat de Moldova, Kichinev, République de Moldova et l'Université de Tchernovtsy, Ukraine (la Xe édition, Suceava, les 22-24 octombre 2009).
Le volume apparaît avec le soutien financier de l'Agence Universitaire de la Francophonie, du Conseil Départamental de Suceava et de la Mairie de Suceava.



**Design copertă:** Iuliana APETRI

COLOCVIUL INTERNAŢIONAL DE ŞTIINŢE ALE LIMBAJULUI
„EUGENIU COŞERIU"

Ediţia a X-a:

Suceava, 22-24 octombrie 2009

Sanda-Maria ARDELEANU, Ioana-Crina COROI,
Mircea A. DIACONU, Dorel FÎNARU
(Coordonatori)



# LIMBAJE ŞI COMUNICARE

Volumul $X_2$



## CREATIVITATE, SEMANTICITATE, ALTERITATE

*In memoriam Dumitru IRIMIA*
*(1939-2009)*







Casa Editorială *Demiurg*
Iaşi ✻ 2009

**Redactor:Tamara AVASILOAIEI**

**Casa Editorială *Demiurg***
**(acreditată de CNCSIS în 2003, reacreditată 2006)**

✉ Şoseaua Păcurari nr. 68, bl. 550, sc. B, et. 4, ap. 16,
700547 - Iaşi, România
☎ 0232/25.70.33; 0745/37.81.50; 0727/840.275

E-mail: ceddemiurg@gmail.com; ceddemiurg@yahoo.fr
**www.ceddemiurg.ro**

**Consilier editorial**: dr. Alexandrina Ioniță
**Director Marketing: Irina Ioniță**
(☎ 0740/08.20.05).

Editura răspunde la comenzi în limita tirajului disponibil.



ISBN general: 978-973-152-168-8
ISBN volum II: 978-973-152-172-5

# CUPRINS

## SECȚIUNEA „MIHAIL IORDACHE" – LITERATURĂ, CULTURĂ, SOCIETATE

## SECŢIUNEA INTERFERENŢE ICONOTEXTUALE ÎN COMUNICAREA NON-ARTISTICĂ

**OMAGIU ANNA BONDARENCO**



**RECENZII**



**REZOLUŢIA Colocviului Internaţional de Ştiinţe ale Limbajului „Eugeniu Coşeriu" ediţia a X-a, Suceava 22-24 octombrie 2009**

# Secțiunea „Mihail Iordache” – LITERATURĂ, CULTURĂ, SOCIETATE

# RECUPERĂRI IDENTITARE ÎN EXIL

**Oana Elena ANDRIESE STRUGARU**
Şcoala doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

Proiect POSDRU 6/15/S/22/2008 „Doctoral Burses at USV"
sponsorizat de Fondul Social European „Investeşte în oameni".

*The present paper deals with the issue of identity reconstruction in the case of the exiled individual. We will focus on the relation of oneself to another and the importance of the other in construction a Self, starting from the concept of identity as an equally interior and exterior construct. Exile, the place of the most painful identity interrogation, becomes a place of negotiating the Self, with the final purpose of integration. The individual has to find a path between assimilating the new realities of his life and not forgetting the past.*

Discutând despre conceptul de Sine în lucrarea *Totalitate şi Infinit*, Emanuel Levinas defineşte Eul ca o fiinţă ce nu rămâne întotdeauna aceeaşi, ci a cărei existenţă constă în a-şi regăsi identitatea în tot ceea ce i se întâmplă (Levinas, 1999:20). Individul este supus astfel unei interogaţii continue asupra propriului Sine şi întreaga viaţă bazată pe introspecţie se transformă în căutarea răspunsului la întrebarea „Cine sunt eu?". Poate de aceea problema identităţii este, pe cât de vast discutată, pe atât de ambiguă. Definirea Sinelui se dovedeşte mereu un demers arid ce pare a confirma conflictul lui Hume, care, refuzând o teorie filozofică a identităţii afirmă: „În ceea ce mă priveşte, atunci când pătrund în chipul cel mai intim în ceea ce numesc *sinele meu*, întotdeauna mă împiedic de o percepţie sau alta, de căldură ori de frig, lumină sau umbră, dragoste sau ură, durere sau plăcere" (Hume în Deciu, 2001:11).

Acest refuz de a închista identitatea în limitele unui enunţ pare a-şi avea sursa în imposibilitatea individului de a se defini. Spusele lui Hume caracterizează cum nu se poate mai bine întreaga existenţă conflictuală a Sinelui uman. Termenii antonimici folosiţi de filozof (căldură-frig, lumină-umbră, dragoste-ură) situează Sinele într-o permanentă dualitate, o scindare a propriei naturi între extreme imposibil de mediat.

Mai mult, orice căutare identitară pare a fi sortită eşecului căci, indiferent de puterea de introspecţie sau analiză, individul încearcă să se definească fără a deţine toate datele despre propria sa natură. Sinele nu se limitează la o concluzie a percepţiei sale despre lume, ci şi a lumii despre Sine. Identitatea devine în egală măsură un construct interior şi unul exterior. Şi dacă această „lipsă de informare" nu ar fi suficientă şi acceptând că identitatea este în permanentă schimbare, răspunsul la întrebarea iniţială nu poate fi găsit decât după moartea individului, după încheierea experienţei sale mundane. Iar, în acest punct, identitatea devine un construct eminamente exterior. Privind înapoi spre o poveste încheiată a unei vieţi, ceilalţi pot închega un răspuns definitiv la întrebarea iniţială, dar transformată acum prin schimbarea timpului şi a persoanei în „Cine a fost Acela?".

Alteritatea devine un factor important pentru Sine, deoarece, în construirea propriei noastre identităţi ne lovim mereu de Celălalt, iar în relaţia cu lumea suntem

mereu în căutare de similitudini şi diferenţe care să definească limitele propriului Sine. Ne angajăm astfel într-o analiză a lumii, în care ne căutam reflexia, şi într-o introspecţie în care îl căutam pe Celălalt.

În cazul exilului, acest proces duplicitar este dus până la extreme, deoarece exilul este inexorabil legat de interogaţiile identitare cele mai acute. Căutarea asiduă în sine şi în Ceilalţi devine în cele din urmă o dorinţă de reconfirmare a unei identităţi fals abandonată în momentul plecării. Exilatul devine un avar, strângând cu zgârcenie suveniruri identitare în contemplarea cărora se pierde ca un Narcis în oglindă. Aceste suveniruri nu sunt nimic altceva decât amintiri despre o formă anterioară de existenţă. Ele îmbină un "acasă" fixat într-o matrice spaţială exactă cu evenimente din trecut, deictice în conturarea identităţii. Povestindu-le, exilatul le scoate din colecţia personală, şi, ca orice colecţionar, le expune în faţa Celorlalţi. Dar cu ce scop? Care este motivaţia pentru un asemenea interes crescut pentru propria autobiografie? Ce face exilatul să zăbovească nostalgic în propriul trecut? Acestea sunt întrebările la care vom căuta un răspuns în lucrarea de faţă, concentrându-ne mai ales asupra rolului elementelor obiective în formarea identităţii, elemente concretizate într-o matrice spaţio-temporală pe care, indiferent de locul în care se află, exilatul nu o poate părăsi.

Discutând în cartea sa *Making Place, Making the Self* despre relaţia dintre identitate şi spaţialitate, din punctul de vedere al călătorului Inger J. Birkleland caută o cale de mediere între diferitele teorii exclusiviste despre Eu, oprindu-se în cele din urmă la definirea Sinelui ca exterior corpului uman şi ca punte de legătură între lumea interioară şi cea exterioară (Birkleland, 2005:108). Identitatea unui individ se formează astfel la conjuctura factorilor interni şi externi. În ciuda faptului că subiectivitatea umană şi o urmă de egoism ne fac să credem că este un act de liberă alegere, identitatea nu este niciodată un produs arbitrar. Sinele este constituit, în primul rând, din elemente de limbaj, cultură, etnicitate şi gen, şi niciodată închis asupra lui însusi. De aceea, căutarea identitară se dovedeşte un proces dificil. Niciodată oprindu-şi evolutia, Sinele nu poate decât să înregistreze pentru o analiză ulterioară diferite ipostaze ale sale. Dar acest proces de introspecţie nu face decât să modifice individul, căci concluziile sale înseamnă o nouă modificare, o nouă ipostază identitară ce declanşează o altă întoarcere la componentele iniţiale şi un nou proces de introspecţie. Sinele nu va fi niciodată unitar, ci se va trasforma în spaţiu al pluralităţilor şi contradicţiilor.

Există însă în formarea identităţii unele elemente obiective ce, indiferent de modificările ulterioare ale Sinelui, vor rămâne neschimbate. Ele formează un nucleu „dătător de sens" (Deciu, 2001:24) în jurul căruia identitatea se structurează în variile ei ipostaze şi datorită căruia individul nu este decât parţial stăpân al propriului Sine.

Plasat încă de la naştere într-un cadru spaţial potenţat de caracteristici culturale, sociale şi chiar biologice, individul îşi va acumula caracteristicile specifice şi le va transforma în ipostaze ale propriei identităţi. Se conturează astfel un cadru al apartenenţei individului la o anumită matrice socială în interiorul căreia indivizii împărtăşesc caracteristici comune de teritoriu istoric, cultură, limbă şi

mituri. Aceste caracteristici îmbogățite de o anumită percepție asupra existenței formează dimensiunea națională a identității prin care Sinele își definește locul în lume.

Geografia, ca marcă a spațialității, are un rol esențial în conturarea dimensiunii naționale a identității, deoarece separă teritorii prin liniile demarcante ale hotarelor. De asemenea, dimensiunea geografică devine matrice a subiectivității ca semnificant al lumii interioare a ființei umane (Birkeland, 2005: 107). Lumea exterioară, spune Birkeland, nu poate exista fără reprezentările ei în lumea interioară a individului (ibidem). Acesta se va raporta la spațialitate ca centru al ei, descriind cercuri concentrice de delimitare față de locul în care se află (Kirby, 2003). Individul își delimitează astfel locul în spațiu, prin formarea unui sentiment de apartenență și construirea unui „acasă" ca punct central al așezării sale în lume.

Dar plasarea într-o matrice psihosocială a unei colectivități înseamnă în egală măsură apartenență și excludere. Dimensiunea geografică înscrie individul într-un sistem binar al opozițiilor ce devine astfel indicator al prezenței alterității. Individul se va afla în interiorul unui spațiu și în afara altora, iar din punctul de vedere al etnicității va fi nativ pentru cei din același spațiu cu sine și străin pentru ceilalți. Promovând conceptul de cuvinte fundamentale ca perechi de cuvinte rostite de ființă și care întemeiază permanența, în lucrarea *Eu și Tu*, Martin Buber sintetizează această problematică a definirii identității prin comparație: „Nu există nici un Eu în sine, ci numai Eu din cuvântul fundamental Eu-Tu, și Eu din cuvântul fundamental Eu-Acela" (Buber, 1992:30).

Astfel, sinele nu poate fi definit în afara acestor relații, deoarece ,spune Buber, „individul apare în măsura în care se distinge de alt individ" (ibid, 89). Locul pe care îl ocupă omul în lume trebuie să fie o continuă negociere între termenii acestui binom. Spațialitatea lui trebuie să fie dublă prin conștientizarea situării atât în centrul unui spațiu, cât și în afara altuia. El trebuie să cunoască alteritatea în toate caracteristicile ei pentru a putea identifica ceea ce este comun și ceea ce este diferit. Astfel, procesul de formare a identității presupune o bună cunoaștere a individului, nu numai a lui însuși, ci și a lumii în care trăiește. Dar acest acces la cunoaștere este posibil atât timp cât hotarele definitorii ale geografiei rămân transparente, iar omul are acces la exterioritate prin negocierea poziției în cadrul binomului înăuntru-afară.

Plasând problematica spațialității în discuția despre exil, observăm că individului îi este refuzată tocmai această negociere, iar situarea în termenii binomului devine definitivă. În interiorul granițelor naționaliste, spațiul nu mai este subordonat Sinelui, ci se impune asupra lui ca o materie închisă și opacă. Hotarele își pierd transparența, iar cunoașterea alterității de către individ este limitată. El nu se mai poate raporta la Ceilalți din afară, deoarece nu îi cunoaște, procesul de diferențiere fiind redus la indivizii care împart același spațiu, și deci, aceleași caracteristici naționale.

Aflați inițial pe aceeași hartă bidiminsională, termenii binomului înăuntru-afară se situează prin exil în medii diferite. Spațialitatea capătă două dimensiuni, din care una va fi permanent inaccesibilă. Dacă „înăuntru" ca dimensiune națională

este locul real în care individul trăieşte, „afară” rămâne suspendat între real şi ideal. Geografia îşi pierde deschiderea, forţând individul la o existenţă autarhică, ce îi refuză cunoaşterea alterităţii. Identitatea devine astfel o povară pentru că individul, ca prizonier al propriei lumi, nu mai poate lega cu exterioritatea acea permanentă relaţie de negociere prin care îşi definea locul în lume. Celălalt termen al binomului, esenţial în formarea Sinelui, se anulează prin absolutizarea spaţiului prezent, iar plasarea geografică devine definitivă.

Din această perspectivă exilul, ca alungare din spaţiul naţional, înseamnă o inversare de termeni. Exterioritatea transgresează violent în planul realului, iar interiorul din care individul este izgonit devine deodată inaccesibil. Este şi aici vorba despre o absolutizare a unui dintre termeni, deoarece prin exil individului îi este refuzat accesul la lumea tocmai din care a plecat. Celor două dimensiuni spaţiale le vor corespunde două dimensiuni temporale la fel de definitive. Dacă exterioritatea va fuziona cu timpul prezent, într-o existenţă a imediatului lipsit de repere, spaţiul natal se va situa într-un trecut perisabil, accesibil doar din interiorul fiinţei umane. Din această perspectivă identitatea exilatului este caracterizată de o pierdere continuă a locului natal printr-o succesiune de episoade amnezice ce alterează realul. A fi exilat înseamnă în cele din urmă a nu fi acasă niciodată, deoarece „acasă” a fost abandonat prin plecare. Raportând statutul de exilat la dimensiunea etnică a identităţii, Todorov îl defineşte ca lipsă a matricei geografice naţionale. Exilatul, spune el în lucrarea *Cucerirea Americii,* este „acea fiinţă care şi-a pierdut patria fără a fi dobândit o alta” (Todorov, 1994: 231). Exilul înseamnă astfel pierderea sentimentului de apartenenţă prin pierderea patriei şi a lui „acasă”, iar prin exil individul intră irevocabil în lumea celuilalt. Iar existenţa în spaţiul Celuilalt înseamnă lipsa de control asupra propriului spaţiu al existenţei (Birkeland, 2005: 100), căci în lipsa unui proces de negociere, locul în lume devine un dat aleatoriu şi incontrolabil. Individul se confruntă acum cu statutul de străin, de om fără nume şi fără identitate, perceput ca fundamental diferit de cei cu care împarte coordonatele fizice ale existenţei sale.

Identitatea sa va fi pusă sub semnul întrebării, atât de sine, cât şi de ceilalţi. El va cunoaşte acum acea dimensiune geografică ce, până în momentul exilului, i-a fost refuzată. Dar această năvălire violentă a alterităţii în interior va duce la o regândire a sistemului de valori şi la o încercare de definire a identităţii în raport cu noua formă de existenţă. De aceea e exilatul mereu cu faţa spre trecut. El pare mereu a spune că pentru a înţelege cum trebuie să fie, trebuie să înţeleagă cum a fost şi ce anume păstrează din acea formă de existenţă ca reper pentru cea nouă.

Venit din exterior, exilatul ca străin va purta cu sine povestea locurilor natale. Părăsită fizic prin exil, matricea spaţială a identităţii naţionale nu va fi abandonată pe deplin, deoarece, spune Anthony Smith, într-o discuţie despre această dimensiune a identităţii, individul va rămâne indubitabil legat şi definit de determinantele etnice ale ţării în care s-a născut, indiferent de locul în care se află (Smith, 1991: 11). În relaţia pe care o va construi cu ceilalţi, el va continua să se definească prin aceste atribute ale etnicităţii. Exilul este, în acest sens, un paradox, deoarece înseamnă alungarea individului din matricea iniţială a Sinelui naţional,

dar la care el va continua să se raporteze prin întoarcerea permanentă în trecut.

Trecutul ca dimensiune temporală ce o înglobează pe cea fizică a spațiului etnic reprezintă pentru exilat locul reperelor identitare unde acesta se va întoarce mereu căutând acolo ancore ale prezentului. Această întoarcere generează o anumită formă de raportare la realitatea imediată și un anumit sentiment al dezarticulării ființei. Vorbind despre modurile în care individul relaționează cu dimensiunea trecutului, Nicoleta Sălcudeanu observa, în *Patria de hârtie,* caracterul diferit al narațiunilor exilaților, găsind în literatura exilului un anumit specific și o anumită tematică datorită unui „arsenal emoțional aparte, motivat de sensul existențial al dislocării" (Sălcudeanu, 2003: 26). Singura posibilitate de întoarcere în spațiul etnic este, pentru exilat, întoarcerea în propria ființă și fructificarea valorilor naționale înrădăcinate acolo. Acel „acasă" plasat fizic pe hartă, dar abandonat prin exil, devine subiect al unei construcții narative cu scopul de reificare în prezent. Astfel, exilatul va pune sub lupă fiecare experiență trăită în acel spațiu și își va transforma viața în material narativ. Identitatea devine din această perspectivă „un proces hermeneutic bazat pe interpretări și reinterpretări succesive" (Deciu, 2001: 23). Individul povestește diverse întâmplări al căror subiect este, în încercarea recuperatorie de a se înțelege și defini.

Discutând în eseul "Technologie of the Self" despre diferite tehnici prin care omul se autocunoaște, Michel Foucault leagă narațiunea de cultul identității. Scrisul despre sine devine o activitate de introspecție cu origini în antichitate. Autorul pornește de la instinctul uman de autoconservare, tradus prin responsabilitatea individului de avea grijă de sine. În timp, această misiune a necesitat o condiție suplimentară. A avea grijă de sine, spune Foucault, înseamnă a te cunoaște pe sine. Responsabilitatea individului se transferă astfel în teritoriul identității, căci a te cunoaște pe sine înseamnă în cele din urmă a fi responsabil față de propria identitate. Astfel, pentru a-și îndeplini scopul, scrisul trebuie să fie o activitate cât se poate de detaliată prin care se înregistrează fiecare fluctuație identitară. Textul permite transferul sinelui din hățișurile minții în claritatea scriiturii. Narațiunea născută astfel ca mise-en-ambyme identitar va fi ulterior citită pentru intensificarea experienței cu Sinele (Foucault, 1988: 11). Autocunoașterea devine astfel un proces de interpretare textuală și prim scop al scriiturii despre sine. Mai mult, individul leagă cu el însuși o relație autoscopică de oglindire în text, asumându-și pe rând atât rolul de autor, cât și de cititor. Din postura de autor, el devine sumă și rezultat al tuturor scrierilor sale, principiu funcțional ce leagă textele într-o narațiune coerentă și unitară. Pe de altă parte, sensul acestor narațiuni este investit de ipostaza sa de cititor ce-și va descoperi la sfârșitul procesului de lectură propria identitate.

Astfel, omul se află într-un permanent dialog cu el însuși, sau, mai bine spus, diferite ipostaze ale Sinelui comunică între ele într-un dialog inconștient al cărui miză este identitatea. Prin această duplicitate de autor-cititor, individul leagă cu el însuși o relație de tipul eu-altul, posibilă numai în interiorul limbajului. În lucrarea *Probleme de lingvistică generală,* Emile Benveniste explică întreaga situare a problemei alterității în domeniul limbajului prin aceea că limbajul: „face ca experiența interioară a unui subiect să fie accesibilă altuia într-o formă articulată

şi reprezentativă" (Benveniste, 2000: 31).

Mai mult, limbajul este mediul ce permite individului exprimarea subiectivităţii prin poziţionarea sa ca subiect al enunţului (ibid, 247). Numai în limbaj se poate individul ipostazia ca Eu referindu-se la sine însuşi în discurs şi îşi poate afirma unicitate în opoziţie cu un Tu, ca partener de dialog. Între Eu şi Tu se instituie, spune Ştefan Aug. Doinaş în prefaţa cărţii lui Buber, „o relaţie de participare reciprocă, de adresare şi răspuns mutual, care face posibil evenimentul ontologic al întâlnirii" (Doinaş în Buber, 1992: 17). Dialogul cu un Tu, de asemenea unic, permite schimbarea polarităţii deoarece, spune Levinas, „limbajul trezeşte în mine şi în celălalt ceea ce ne este comun" (Levinas, 2000: 33). Cu toate că filozoful identifică faţa ca loc de întâlnire între individ şi un Altul, limbajul este cel care permite, în cele din urmă, comunicare. Este, de asemenea, şi locul unde se conceptualizează un Celălalt definit ca tot ceea ce se situează în afara relaţiei Eu-Tu. Odată alungat din matricea iniţială a propriei identităţi, individul devine străin, un celălalt neutru şi lipsit de unicitate, a cărui existenţă în lipsa unui raport direct Eu-Tu, devine un coşmar al înstrăinării (Buber, 1992: 88). Prin nararea vieţii sale, exilatul încearcă să evadeze din acest statut de Celălalt definitiv. Astfel identificăm un al doilea scop al naraţiunilor cu subiect identitar, acesta fiind integrarea. Ca imagine a alterităţii, individul nu are nume, trecut şi nici identitate. Povestindu-se, el se descrie, se defineşte pe sine în aşa fel încât să devină accesibil pentru ceilalţi. Transformându-se în subiect al naraţiunii, individul îl cheamă pe Altul să îi devină cititor, deoarece, cunoscând povestea, ceilalţi vor cunoaşte autorul.

Această invocare este în cele din urmă o chemare la dialog pentru că, fiind invocat prin limbaj, Celălalt iese din sfera generalităţii şi devine persoană (Levinas, 2000: 41). Prin dialog, Celălalt capătă la rândul său identitate. Încercând o reconciliere între termeni, putem spune că dialogul îl transformă pe Celălalt, ca termen terţ al comparaţiei lăsat în domeniul generalului, într-un Tu unic şi responsabil. Prin dialog individul îşi manifestă unicitatea, iar partenerii angajaţi într-un asemenea act devin responsabili unul de altul. Prin dialog indivizii încetează a mai fi, dacă ne este permis un joc de cuvinte, Celălaltul Celuilalt, ca expresie a alterităţii.

Fiind transformat în Subiect al naraţiunii, individul se oferă spre cunoaştere. Conţinutul comunicării dintre el şi altul este propria sa identitate. Astfel, prin acest dialog exilatul îşi câştigă dreptul de a-şi negocia locul în lume, evitând în acest fel statutul de străin.

Sinele devine, în termeni derridarieni, o „invenţie" (Derrida, 1992: 338) ce se defineşte pe sine vorbind despre sine şi care va căuta mereu să fie validată de exteriorul său (ibid, 317). Ca partener de dialog celălalt are rolul de a aproba şi confirma sinele. Textul devine astfel mediu de transfer al identităţii eului către un altul văzut în cele din urmă ca o extrapolare a sinelui, o formă efemeră de diferenţă ce îl aduce pe individ mai aproape de sine însuşi (Baudrillard, 1995).

Căutând validarea prin celălalt, individul nu caută aprobarea lui, ci se oglindeşte în el într-un permanent demers autoscopic. El se povesteşte pe sine pentru a se oferi unui Altul format în egală măsură din ceilalţi şi din el însuşi.

Spunându-şi povestea, el nu caută integrarea în lumea celuilalt prin abolirea

diferențelor, ci, dimpotrivă, printr-o potențare a lor. Individul, în substanța lui, este în cele din urmă o singularitate, lucru înțeles numai printr-un continuu proces de comparare cu Altul. Transformându-și identitatea în narațiune, el își asumă specificul, deoarece povestirea propriului trecut este, în cele din urmă, o afirmare a etnicității pierdute, o încercare de reconstruire în limbaj a acelei matrici identitare inițiale din care a fost alungat. Povestind despre sine, exilatul povestește despre locul din care a plecat, într-o permanentă confirmare identitară prin care caută un leac împotriva amneziilor succesive ce șterg coordonatele reale ale lui „acasă".

Ceea ce se poate reproșa acestui demers demonstrativ de până acum este situarea discuției într-un spațiu cartezian al opozițiilor binare, care își pierde validitatea în raport cu timpul postmodern al dispariției hotarelor fizice. Individul este situat într-o relație binară cu restul lumii, dar hotarele fizice nu se mai opacizează, el fiind liber să își negocieze după pofta inimii locul în spațiul geografic. De aceea, vom reproduce pentru încheiere un citat găsit întâmplător, ce pune într-o cu totul altă lumină această problematică a relației cu Altul în construirea propriei identități: „Fiecare din noi a intrat în această lume ca într-o cetate străină din care nici o fărâmă nu-i aparținea înainte de naștere. Odată intrați în ea, până a nu ne fi străbătut de la un capăt la altul durata de viață ce ne-a fost dată, nu sîntem decât niște oaspeți în trecere... Strict vorbind, doar Dumnezeu este cu adevărat de-al cetății" (Philon din Alexandria, în *Dilemateca*, nr. 21/februarie 2008, p. 23).

Cu riscul de a părea că luăm o turnură religioasă, ne întoarcem la una din cele mai elementare angoase umane, cea a efemerității ființei umane ce își trăiește întreaga viață ca un exil departe de matricea divină. Limbajul reprezintă din acest punct de vedere spațiu al alterității absolute, deoarece prin limbaj omul are acces la divinitate (Blanchot, 1993: 233), dar în același timp îi conștientizează intangibilitatea. În această relație cu un Celălalt absolut, individul își va asuma mereu rolul străinului, alungat din marsupiul protector al Grădinii Edenului. Viața toată este astfel pusă sub semnul interogațiilor identitare, dar sortite eșecului, căci divinitatea nu va coborî pentru a valida Sinele individual.

Cu toate acestea omul se caută pe sine necontenit, încercând abolirea prezentului deficitar prin întoarcerea în trecut. El caută centrul ființei în încercarea de a reîncepe existența, de a-și renegocia poziția în lume, nu cu divinitatea, ci cu sine însuși. Iar acest centru existențial nu poate fi altundeva pentru omul modern, decât în copilărie (Eliade, 1991: 152), ca manifestare mundană a existenței paradisiace. Astfel orice povestire nostalgică despre noi înșine înseamnă o încercare de reificare a unui trecut ideal în care identitatea se afla în forma ei pură, nealterată de mereu conflictuală relație a Eului cu lumea.

**Bibliografie**

1. Baudrillard, Jean, 1994. "Plastic Surgery for Other" disponibil la http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-plastic-surgery-for-the-other.html.
2. Benveniste, Emile, 2000, *Probleme de lingvistică generală*, București, Editura Teora.
3. Birkeland, Inger, J., 2005, *Making Place, Making Self*, Surrey, UK, Ashgate Publishing.
4. Blanchot, Maurice, 1993, *Infinite Conversation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
5. Buber, Martin, 1992, *Eu și Tu*, București, Editura Humanitas.

6. Deciu, Andreea, 2001, *Nostalgiile identității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
7. Derrida, Jaques, 1992, *Acts of Literature*, New York, Routledge.
8. Eliade, Mircea, 1991, *Mitul eternei reîntoarceri*, București , Editura Științifică.
9. Foucault, Michel, 1988, "Technologies of the Self", disponibil la www.thefoucauldian.co.uk/tself.pdf.
10. Kirby, Kathleen, 2003, „Thinking through Boundaries: The Politics of Location, Subjects and Space", disponibil la http://www.jstor.org/pss/303362.
11. Levinas, Emmanuel, 1999, *Totalitate și Infinit*, Iași, Editura Polirom.
12. Levinas, Emmanuel, 2000, *Între noi. Încercarea de a-l gândi pe Celălalt*, București, Editura All.
13. Sălcudeanu, Nicoleta, 2003, *Patria de hârtie*, Brașov, Editura Aula.
14. Smith, Anthony, 1991, *National Identity*, London, Penguin.
15. Todorov Tzvetan, 1994, *Cucerirea Americii*, Iași, Institutul European.

# TRADUCTION OU RE-ÉCRITURE ?

**Liliana AGACHE**
Institutul „Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, Bucureşti

*Dans ce travail nous nous proposons d'établir en quelle mesure un auteur qui signe un ouvrage bilingue, Panait Istrati dans notre cas, traduit ou réécrit le texte initial. Pour ce faire, nous aurons recours surtout à la pragmatique, ainsi qu'aux déclarations du prosateur. Les exemples offerts par le texte renvoient presque sans doute à la modulation en tant que moyen principal d'écriture ou réécriture de la variante française.*

On a beaucoup parlé de l'écriture de Panait Istrati comme d'un œuvre contenant beaucoup de tares en ce qui concerne le rapport entre intention et sa finalité, au niveau artistique. Il s'agit des affirmations faites surtout sur les écrivains français qui ont intervenu dans les manuscrits de l'auteur et ont modifié sa „langue” jusqu'à ce que le français de ses œuvres ne lui appartienne plus[1].

Au delà des affirmations pro et contra concernant l'accomplissement de l'intention de l'écrivain, notre travail a pour but de mettre en évidence les situations spéciales avec lesquelles l'auteur este confronté à l'occasion de la traduction de l'un de ses textes, du français dans la langue maternelle.

On doit mentionner que ces aspects, qui mettent en difficulté l'auteur à un certain moment ne se retrouvent, comme affirmation expressément faite, que dans une de ses déclarations, où il parle de la „pression exercitée par le texte français sur la version roumaine”.

Ce travail poursuit la modalité suivant laquelle la modulation domine l'aspect sémantique et grammatical du texte soumis à notre analyse.

Panait Istrati écrit souvent „en se laissant porté” par le texte français. Il cherche tout d'abord des équivalences roumaines qui correspondent à son intention artistique, il traduit sans aucun nuancement, pour reformuler puis, en donnant en final à la version un aspect propre, dont la consistance sémantique est presque intraductible[2].

Au fond, seulement le premier chapitre de *Cosma* par exemple, offre un tableau de la lutte avec „les serrements” du texte.

Il est nécessaire de découvrir les constantes qui permettent d'identifier les modulations. La même unité doit se retrouver dans une grande diversité de manifestations linguistiques.

Même si la masse informationelle de l'énoncé de base n'est pas affectée explicitement, la modulation affecte indubitablement la structure sémantique de l'énoncé traduit et implicitement son organisation grammaticale.

Nous pouvons parler d'une sorte de contrainte fonctionnelle (lorsque nous considérons une paraphrase correspondante à une phrase de la langue source), qui

---

[1] Il s'agit des interventions faites sur le manuscrit par Romain Rolland, Jacques Robertfrance, Jean-Richard Bloch, Marcel Martinet.

[2] Voir Teodora Cristea, 1982, *Constructivité et traduction*, Bucureşti, p. 174-175.

peut être obligatoire ou facultative. Il pourrait s'agir d'un contrainte obligatoire, lorsque la traduction hétéronymique est excluse, du type:

*Quand le chat n'est pas à la maison, les souris dansent sur la table* (*Cosma*, p. 224);

*Când pisica nu-i acasă, şoarecii joacă pe masă* (*Cosma*, p. 225), ou d'une contrainte facultative, du type:

*Qui regarde bêtement les moucherons voltiger à sa barbe* (*Cosma*, p. 164);

*Care se uită prosteşte cum îl bâzâie musculiţele la nas* (*Cosma*, p. 165) où il est évident le transfert de sens fondé sur les relations de correspondance entre *nas* et *barbe, a bâzâi* et *voltiger* (= a zbura).

La contrainte fonctionnelle facultative de ce type sera retrouvée dans les exemples ultérieurs, comme substrat pour les modulation métaphoriques, lexicales, phrastiques ou pour la récurrence. Pratiquement, le transfert de sens ainsi utilisé a à la base le mécanisme de l'association sémantique, en se constituant comme élément commun de ces types de modulations. Ainsi, en plan lexical, on peut rencontrer les situations de modulation simple, étant affecté un seul mot:

*L'apostrophé disparut comme il était venu* (*Cosma*, p. 162);

*Nenorocitul dispăru după cum venise* (*Cosma*, p. 163)

ou un group de mots:

*... et cela me faisait beaucoup de peine* (*Cosma*, p. 166);

*... şi astea îmi pricinuiau multă inimă rea* (*Cosma*, p. 167), où, il este évident le transfert de sens et, implicitement, la modification du registre sémantique:

Un exemple particulier est:

*Pas un chien, mon brave!* (*Cosma*, p. 196);

*Ţipenie de om, creştine!* (Cosma, p. 197).

À première vue cet exemple pourrait être interprété comme une ré-écriture du passage, mais cette fois on a à faire avec un splendid jeu de l'art de la modulation. Evidemment, la modulation métaphorique n'est plus basée sur le transfert de sens, selon les relations de correspondance mais se manifeste en utilisant les moyens techniques différents, spécifiques au niveau culturel différent. Ainsi, au niveau de la structure grammaticale on emploie la négation pour la variante française, pendant que pour celle roumaine on emploie un syntagme à suggestion négative. Des modifications se produisent ainsi en plan sémantique: *homme* (om) pour *chien* (câine).

Cathégoriquement, les métaphores sont inscrites dans le même champ associatif. Il y a quelquefois des *glissements* à l'intérieur du même champ, comme pour le cas de la récurrence qui oppose les modulations fixes (celles enrégistrées par le dictionnaire bilingue) aux modulations libres, considérées à être des solutions contextuelles. Ainsi, un exemple du type:

*Où probablement le diable avait pendu son père* (*Cosma*, p. 169)

*Unde şi-a înţărcat dracu copiii* (*Cosma*, p. 170) représente un type de modulation fixe métaphorique, réalisé à l'interieur du même champ associatif, une modulation complexe, globale et non pas d'équivalence.

Dans l'autre série est inscrit l'exemple:

*L'absence... aux calendes grecques du marriage* (*Cosma*, p. 238);

*Amânarea la sfântul aşteaptă a nunţii* (*Cosma*, p. 239), où nous disposons aussi d'un transfert de sens par correspondance, manifesté cette fois par des différences extralinguistiques culturelles.

Une solution contextuelle à charge sémantique particulière qui atteint le registre extralinguistique où sont évidentes les limites au niveau des oppositions entre les deux langues, est représentée par l'exemple suivant:

*Qu'est-ce qu'il a dans le cul, ce chien de bandit?* (*Cosma*, p. 216);

*Parc-ar fi având miere-n bumb, tâlharu-ăsta...* (*Cosma*, p. 217).

Assurément ce type de traduction peut être encadré comme modulation métaphorique, mais il faut préciser que l'auteur réalise le changement de perspective pour des motifs sémantiques.

La modulation la plus complexe, qui affecte l'énoncé de base en sa totalité, pouvant impliquer une ou plusieurs modulations lexicales, est représentée par la modulation au niveau du message, ayant de grandes chances – dans le type de démonstration réalisée ici – d'être confondée avec la ré-écriture du texte. Nous soulignons quelques exemples en ce sens:

*Ne parade pas!* (*Cosma*, p. 210) //*Nu umbla, bre, cu farafasticuri!* (*Cosma*, p. 211);

*Quel sacré bougre!* (*Cosma,* p. 144) //*Ce gogoman!* (*Cosma*, p. 145);

*Sacrés noms de tous les Anges du ciel!* (*Cosma*, p. 218) //*Paştele şi grijania!* (*Cosma*, p. 219);

*Ça y est!* (*Cosma*, p. 202) //*Haiti! Dracu i-a luat!* (*Cosma*, p. 203).

Comme une bref conclusion, nous sommes convaincus que l'œuvres de Panait Istrati n'est pas une ré-écriture globale, mais un jeu intelligent dans l'art de la modulation.

**Bibliographie**


1. Bouton, Ch., 1978, *La linguistique appliquée*, Paris, PUF.
2. Cristea, Teodora, 1977, *Éléments de grammaire contrastive*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.
3. Cristea, Teodora, 1982, *Contrastivité et traduction.* Tipografia Universităţii Bucureşti.
4. Delavenay, E., 1959, *La machine à traduire*, Paris, PUF.
5. Jutrin-Klener, Monique, 1970, *Panait Istrati, Un chardon déraciné*, Paris.
6. Lerault, D., 1986, *À propos d'une récente acquisition de la Bibliothèque Nationale*, în „Revue de la Bibliothèque Nationale", nr. 19, p. 15-25.
7. Mounin, G., 1976, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga.


**Texte de référence**


Panait Istrati, *Cosma*, (ed. bilingvă), Brăila, Editura Istros, 1995.

# DUMITRU POPOVICI – ISTORIC LITERAR ȘI COMPARATIST. RECEPTAREA CRITICĂ A OPEREI

**Ionela ANDREI**
Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iași

*The subject of our paper is the work of Dumitru Popovici, professor at the University of Cluj, a forerunner in the comparatist criticism. It is in his specific manner of researching to give a historical, explanatory view to the literary phenomenon. The critical thinking of the Cluj professor is integrated in the stream of European criticism (the School of the Russian formalists, the structuralist criticism) and in the stream of the Romanian criticism (G. Ibrăileanu, G. Călinescu, T. Vianu, D. Caracostea). His studies are influenced by the idea that literature does not develop only against the narrow background of the national culture, but also in connection with "the external historical relationships", thus enlarging the perspectives of the comparative literature. Hopefully, we will manage to present the personality of Dumitru Popovici as a multifaceted thinker endowed with creative spirit and guided by the values of the universal culture.*

Dumitru Popovici este unul dintre marii nedreptățiți ai posterității criticii românești. Destinul a făcut ca viața să i se curme prea repede, înainte să se poată cu adevărat impune în galeria literaților români. Și totuși, numele lui revine constant în articole și lucrări ale criticilor contemporani (Mircea Anghelescu, Paul Cornea, Constantin Cubleșan, Grațian Jucan, Nicolae Manolescu, Cornel Munteanu, George Munteanu etc.), cel mai adesea fiind amintit ca „vocea autorității", fie ea și insuficient cunoscută.

Originar din Oltenia, Dumitru Popovici provenea dintr-o familie săracă. Greutățile materiale nu i-au înfrânt spiritul și tânărul a urmat la Universitatea din București Facultatea de Litere și Filozofie. Mentori i-au fost D. Caracostea și M. Dragomirescu. Și-a luat licența „magna cum laude" cu o lucrare despre *Poezia lui Cezar Bolliac*, publicată ulterior în „Viața Românească" (1929). În 1935 și-a luat doctoratul „summa cum laude" cu *Ideologia literară a lui Ion Heliade-Rădulescu*.

După un stagiu de profesorat la Slatina și la Iași, a obținut prin concurs catedra de *Istoria literaturii române moderne* de la Universitatea din Cluj unde va profesa până la sfârșitul vieții.

Activitatea profesională poate fi, așadar, delimitată în două mari categorii: partea didactică și cea de cercetare, de studiu științific. A fost, înainte de toate, un profesor strălucit ale cărui prelegeri impresionau prin debitul verbal. Prelegerile erau libere și captivante prin amploarea cunoștințelor și prin desăvârșita stăpânire a subiectului. Nu le lipsea capacitatea de seducție, iar asta în condițiile în care profesorul nu ieșea din tiparele unei expuneri sobre. Discursul său – spun cei care l-au cunoscut – putea fi tipărit fără nevoia unor corecturi sau a unor reformulări ulterioare. Vorbitorul avea darul de a alterna erudiția cu plasticitatea ideilor și a imaginilor, iar prelegerile despre Mihai Eminescu surprindeau prin originalitatea interpretării.

Aceste cursuri ținute studenților de la Universitatea din Cluj vor deschide vaste perspective spre literatura comparată europeană.

Savantul Dumitru Popovici confirmă calitățile Profesorului. Activitatea sa științifică este legată de lucrări ca: *Santa Cetate. Între utopie și poezie* (București, 1935), *Cercetări de literatura română* (Sibiu, 1944), *La littérature roumaine à l'époque des Lumières* (Sibiu, 1945).

Printre primele articole consacrate autorului și operei sale se numără cele ale lui Nicolae Manolescu: *Romantismul românesc. Poezia lui Mihai Eminescu* (în „Contemporanul", nr. 38/1969), respectiv *Literatura română în epoca „Luminilor"* (în "România literară" nr. 7/1973).

Despre lucrarea *Literatura română în epoca „Luminilor"*, publicată în *Studii literare* vol. I și constituindu-se într-o variantă îmbunătățită a lucrării omonime apărută în limba franceză, va spune Nicolae Manolescu că este o carte fundamentală pentru începuturile literaturii noastre moderne, fiind cea care deschide seria operelor complete, în cinci volume, ale comparatistului. Pentru Dumitru Popovici, epoca „Luminilor" (1779-1829) este prima din istoria literaturii române moderne. Îi urmează o perioadă de tranziție spre romantism, de adaptare pronunțată la ritmul culturii occidentale, apoi romantismul propriu-zis și, în final, epoca „Junimii" și a marilor clasici. D. Popovici se raportează și la alte periodizări literare, cum ar fi cele ale lui Nicolae Iorga sau George Călinescu. Deși Nicolae Manolescu nu consideră că împărțirea materiei la Dimitrie Popovici este mult diferită de a celorlalți doi, el remarcă nota originală a lui Popovici: marele accent pus pe influența ideologiei iluministe, interpretată ca factor decisiv în afirmarea noii spiritualități românești și ca bază a culturii ce stă să se nască. „Lucrarea își propune să arate că renașterea română din secolul al XVIII-lea este în primul rând unul dintre fenomenele ideilor «Luminării» franceze. Recepționate direct sau prin intermediar grecesc în Moldova și în Muntenia, recepționate direct sau prin mijlocirea Italiei și a Austriei iosefiniste în Transilvania, ideile acestea aveau să creeze o bază unitară manifestărilor culturale ale românilor de pretutindeni și să imprime acestor manifestări un dinamism pe care istoria culturii nu l-a înregistrat decât arareori." Studiul istoricului clujean este structurat în trei părți: *originile* iluminismului european și al căilor prin care a fost difuzat în Principate, *ideile*, desprinse din scrierile istorice, teologice, filologice, morale, și *sentimentele*, cuprinzând trimiterile literare propriu-zise. N. Manolescu consideră că aceasta este perspectiva obligatorie în cazul unei istorii a culturii. În opinia sa, D. Popovici va privilegia substratul cultural din erudiție și din preocuparea de a descifra jocul relațiilor și al influențelor. Metoda aplicată este cea a unui comparatist și a unui istoric al culturii, mai mult decât a unui critic literar. D. Popovici are „știința" de a strânge în câteva cuvinte semnificațiile unui întreg timp; tot ce ține de atmosferă, de oamenii ce se perindă pe scena socială, de obiceiuri, de anecdotica măruntă a momentului este – spune Manolescu – remarcabil și trădează o vocație reprimată de romancier. Concluzia este una surprinzătoare: acest studiu este „cartea cea mai bună a lui Dimitrie Popovici."[1]

---

[1] Nicolae Manolescu, *Dimitrie Popovici, „Literatura română în epoca «Luminilor»"*, în

Tema (şi lucrarea) va fi comentată şi de Mircea Zaciu în articolul *Recitindu-l pe D. Popovici* din volumul *Ordinea şi aventura*. Mircea Zaciu îl va integra pe Dumitru Popovici în seria istoricilor literari posedând o solidă informaţie şi îi va recunoaşte noutatea viziunii comparatiste aduse în cultura română. M. Zaciu apreciază, în ceea ce priveşte intenţiile profesorului clujean, vastul proiect de cuprindere a întregii istorii literare, văzută într-o succesiune de mutaţii şi nu în încremenirea unor „curente" literare adesea prea rigid delimitate. Şi el vede în studiul *Literatura română în epoca „Luminilor"* singurul „împlinit sub zodia liberelor opţiuni şi fidelităţi la termenii unui program istoriografic rostit cu fermitate."[1] Urmărind ordonarea, sistematizarea şi viziunea organică a unui trecut apreciat în mare măsură pentru ceea ce anunţă ca prezent, D. Popovici se trădează a fi un spirit îndrăgostit de idei, cărora le dă o vibraţie modernă. El reuşeşte, mai ales, să realizeze analiza unui secol de tensiuni şi realităţi conflictuale, refuzând sentimentalismele şi afirmându-se ca om de ştiinţă eliberat de servituţile conjuncturale.

Opiniile îi sunt împărtăşite şi de Tudor Vianu, care vede studiul comentat anterior ca ocupând un loc excepţional în ansamblul literaturii române: „(Lucrarea amintită) inaugurează o epocă în istoria literară română. Ea este concepută în perspective de literatură comparată şi izbuteşte, pentru întâia oară la noi, să ridice comparativismul de la rolul modest al căutării «influenţelor», la acela de a explica îndrumarea esenţială a literaturii dintr-o anumită epocă."[2]

Ion Vlad[3] apreciază rolul lui D. Popovici în fixarea de direcţii ce reflectă, în esenţă, tendinţa de adaptare la „pulsul literar occidental." El consideră că profesorul clujean profesează istoria literară sub semnul afirmării „fizionomiei unei epoci" şi-l apreciază pentru rigurozitatea cu care avansează ideea unei istorii literare controlate de legile interne ale literaturii, respectiv a unei istorii culturale cu multiple inserţii ideologice, filozofice şi culturale.

Articolele amintite, la care se adaugă altele (autori fiind Ovidiu Drâmba, Dim Păcurariu, Paul Cornea), reuşesc să evidenţieze valoarea studiilor lui Dumitru Popovici în stabilirea reperelor ideologice ale iluminismului şi romantismului românesc. Profesorului clujean i se recunosc meritele de deschizător de drumuri în istorie şi critică literară comparată. Remarcabile sunt notele şi comentariile Ioanei Em. Petrescu la cele şase volume de *Studii literare*. Pe aceeaşi linie înregistrăm şi prefaţa lui Dan Simionescu la *Romantismul românesc* (1972), prefaţă ce vine cu o serie de completări legate de biografia fizică şi „intelectuală" a lui D. Popovici.

Totuşi, cele mai multe articole având ca obiect activitatea critică a lui D. Popovici iau în discuţie statutul său de eminescolog şi preocuparea legată de *titanism*, concept prin care criticul înţelege atât o temă literară, cât şi o stare de spirit.

Pe aceeaşi direcţie se încadrează şi articolele lui George Munteanu, *D. Popovici şi cercetările eminesciene*, din „Steaua", nr. 7/1967, respectiv Paul Cornea,

---

*România literară*, nr. 7/1973, p. 9.

[1] Nicolae Manolescu, „Literatura română în epoca «Luminilor»", în *România literară*, nr. 7/1973, p. 9.

[2] Mircea Zaciu, 1973, *Ordinea şi aventura*, Cluj, Editura Dacia.

[3] Tudor Vianu, apud Mircea Zaciu, *Ordinea şi aventura*, în *Tribuna*, nr. 41/1965.

*D. Popovici sau istorismul deschis*, din „Tribuna", nr. 48/1972. Articolele reuşesc să puncteze valoarea studiilor lui Dumitru Popovici în domeniul eminescologiei sau al criticii comparate. Lucrările lui sunt apreciate a fi analitice, prin excelenţă, şi întemeiate pe o considerabilă armătură de elemente documentare. În opinia lui George Munteanu, ele atestă riguroasa formaţie de comparatist a lui D. Popovici, impunându-l ca pe unul dintre cei mai specializaţi (a se citi ostili spiritului de improvizaţie) reprezentanţi ai acestei discipline. G. Mureşanu îl consideră un temeinic cunoscător al literaturii române şi al câtorva mari literaturi europene, un cercetător familiarizat cu întreaga metodologie literară română şi europeană. El îl compară cu George Călinescu, observând că cei doi sunt spirite „la antipod înzestrate"[1], având fiecare ce-i lipseşte celuilalt. Dacă G. Călinescu este înzestrat cu o putere de invenţie continuă, vulcanică, strălucitoare, cu o colosală capacitate de a fabula pe marginea operelor ceea ce îl face uneori să piardă frâna obiectivităţii şi răbdarea de a-şi adapta prudent gândirea la obiect, D. Popovici se caracterizează printr-o minte dialectică „ieşită din comun". Sintagma defineşte luciditatea, opoziţia faţă de orice tip de credulitate, refuzul scepticismului extrem, mlădierea gândirii, dar şi supleţea raţiunii investigatoare. Astfel se explică – crede G. Munteanu – evitarea sistematizărilor forţate din studiile cercetătorului clujean, refuzul dogmatismului şi al infatuării.

După război, timp de trei ani Dimitrie Popovici a ţinut un curs despre Mihai Eminescu, curs care se va constitui într-o veritabilă monografie în două părţi închinată operei eminesciene: *Eminescu în critica şi istoria literară română* şi *Poezia lui Mihai Eminescu*. Primul dintre studiile amintite reprezintă pentru Popovici o ocazie de a realiza un obiectiv şi pertinent un-studiul al criticii operei eminesciene şi de a fixa o serie de idei ce vor sta la baza propriului tip de critică. Mircea Anghelescu[2] îl consideră de o importanţă majoră pentru înţelegerea unui sector important al activităţii criticilor noştri şi, în general, pentru înţelegerea istoriei criticii şi istoriei literare româneşti.

G. Mureşanu consideră că trăinicia generalizărilor, sprijinite în permanenţă pe o reţea de fapte verificate până la detaliu, şi neta lor originalitate îl încadrează pe autor printre cei mai profunzi eminescologi.

Cornel Munteanu apreciază că studiile se înscriu într-o proiectată sinteză de istoria literaturii române moderne organizată pe principii structuraliste. El îl vede pe D. Popovici ca fiind „un spirit aplecat spre momente enciclopedice ale literaturii române, riguros în informaţia convocată, cu un ascuţit simţ al valorilor şi o eleganţă a discursului critic."[3] Criticul literar Cornel Munteanu îl plasează pe D. Popovici în seria compactă a criticilor şi a istoricilor literari, serie formată de Călinescu – Vianu – Caracostea – Streinu. În opinia criticului amintit, D. Popovici poposeşte în mică măsură pe terenul criticii de întâmpinare şi în mult mai mare măsură în cel al criticii de sinteză care convoacă atât spiritul analitic al cronicarului, cât şi viziunea

---

[1] Ion Vlad, 1972, *O istorie a literaturii române moderne*, în vol. *Convergenţe (Concepte şi alternative ale lecturii)*, Editura Dacia, Cluj, p. 65-70.
[2] George Munteanu, *D. Popovici şi cercetările eminesciene*, în *Steaua*, nr. 7/1967, p. 40-41.
[3] Mircea Anghelescu, *D. Popovici: istoricul literar*, în *Transilvania*, nr. 1/ian. 1990, p. 47-48.

integratoare a fenomenului literar izolat într-o morfologie a valorilor. Meritul lui Popovici este acela de a fi încercat să circumscrie un sistem teoretic coerent, caracterizat de un mare grad de ştiinţificitate şi ordonat de criterii valorice sigure. Intenţia era de urmărire a fenomenului receptării lui Eminescu pe dimensiunea de rezistenţă a literaturii. Metoda critică abordată a fost văzută ca „istorie literară activă"[1], „istorie literară de tip creator"[2], „istorie literară totală"[3]. Ea armonizează disensiunile dintre istoria şi critica literară, primei permiţându-i lărgirea sferei dincolo de biografismul minor şi anecdotic, celei de-a doua adăugându-i instrumentul sintezei. Rezultatul este o cercetare sistemică, pornită dinlăuntrul materialului de cercetat, care îşi definitivează conceptele doar după epuizarea intrinsecă a obiectului.

Studiul iniţial în problematica istoriografiei eminesciene este important întrucât el este prima sinteză asupra eminescologiei, o imagine cvasicompletă asupra unghiurilor de receptare a operei lui Eminescu. În acelaşi timp, el dezvoltă un teren propice de manifestare a analistului pe dimensiunea istoricului literar. Motivaţia lui D. Popovici ar fi – crede Cornel Munteanu – necesitatea orientării cercetătorului într-un „haos" care caracteriza eminescologia românească. Printre scopurile finale ale demersului lui Popovici ar fi fost şi surprinderea tuturor atitudinilor critice, atât a celor afirmative, cât şi a celor negative, circumscrise statutului de eminescolog. George Munteanu observă că metoda organică a lui D. Popovici constă în a dezvolta cercetarea în cercuri concentrice tot mai largi. Cercetătorul clujean a remarcat inexistenţa unui instrument de lucru indispensabil: „un studiu de sinteză a istoriografiei eminesciene, un studiu care să arate cum s-a dezvoltat cronologic şi cum s-a colorat interesul pentru opera marelui poet."[4]. Îşi propune, deci, să privească istoria criticii eminesciene din unghiul celui care are şi el o perspectivă proprie asupra problemei (pe care o verifică prin discuţia opiniilor celor care l-au precedat), respectiv să detaşeze liniile de forţă prin care opera eminesciană a acţionat asupra posterităţii sale literare (caracterizări, formule critice referitoare la Eminescu care au intrat în istorie). Dintre eminescologi au contat nu neapărat cei al căror volum al contribuţiilor este mare (de exemplu, D. Murăraşu), ci cei a căror poziţie în ansamblul criticii este remarcabilă. Reluarea procesului receptării critice eminesciene permite cercetătorului să aducă numeroase elemente noi şi de substanţă, dar şi să reamintească altele, pe nedrept uitate.

În capitolul *Critica estetică*, D. Popovici analizează comentariile eminescologice ale lui Titu Maiorescu, dar se arată preocupat şi de obiecţiile ridicate împotriva poeziei lui Eminescu de prima generaţie a detracatorilor: Aron Densusianu, Al. Grama, Anghel Demetriescu. În critica acestora din urmă, etică în intenţie şi didactică în formă, D. Popovici vede atât minusurile, cât şi plusurile. Minusurile constau în opacitatea judecăţilor de valoare şi în lipsa de sensibilitate artistică. Plusurile stau în faptul că avem de-a face cu cea dintâi tratare comparatistă şi tematică a poeziei eminesciene, existând o arie largă de referinţe la

---

[1] Cornel Munteanu, *D. Popovici şi reconsiderarea statutului eminescologiei*, în *Familia*, nr 1/ian. 1993, p. 15.
[2] Ion Vlad, 1975, *Lecturi constructive*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
[3] *Idem.*
[4] George Munteanu, 1975, *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, Bucureşti.

literatura universală, o preocupare în stabilirea unor paralelisme şi a unor afinităţi grăitoare între opera poetului naţional şi opera lui Byron, Lenau, Heine etc.

În capitolul Critica *sămănătoristă,* D. Popovici examinează aspectele interesului eminescologic al lui Ilarie Chendi, Ion Scurtu şi Nicolae Iorga. Sămănătorismul este născut din realităţi autohtone şi face din ideea naţională nota sa esenţială. N. Iorga relevă în scrisul lui Eminescu în primul rând atitudinile tradiţionaliste, pe care le sistematizează (chiar forţat!), într-un corp de doctrină şi într-un model cultural şi politic. D. Popovici notează şi alte aspecte ale criticii sămănătoriste: apariţia de forme instituţionalizate ale cultului lui Eminescu (*Liga culturală* „avea să lupte pentru realizarea statului cultural visat de poet, un stat întemeiat pe cultură şi democraţie ţărănească"[1]); convingerea că personalitatea şi activitatea lui Eminescu trebuie cunoscute şi adâncite a dus la promovarea cercetării biografice; s-a produs constituirea unei imagini globale a omului şi a scriitorului ca tip reprezentativ al spiritualităţii noastre. Constantin Noica va lansa sintagma: „omul deplin al culturii româneşti". Popovici va sesiza mai ales mutarea accentului de pe valoarea artistică a observaţiilor pe noutatea şi insolitul ideilor.

În *Critica impresionistă,* remarcă interesul intermitent pe care opera lui Eminescu i-l trezeşte lui E. Lovinescu, dar urmăreşte foarte amănunţit cercetările eminesciene ale lui G. Călinescu. Ceea ce este de remarcat sunt solidele puncte de sprijin în orientările critice şi teoretice cele mai moderne, pe atunci, în legătură cu critica impresionistă. Nu-i iartă lui Lovinescu faptul că judecă opera lui Eminescu pe baza unui material incomplet, că cere criticii să fie o „operă de fantezie". Îl acuză de superficialitate şi de lipsă de probitate intelectuală (Lovinescu inventează un manuscris eminescian!). În ceea ce-l priveşte pe Călinescu, îi reproşează „totală lipsă de pregătire lingvistică"[2], dar şi lipsa unui plan ştiinţific şi structurarea deficitară a materialului privind viaţa şi opera poetului. Totuşi, îi recunoaşte cu obiectivitate meritele: folosirea inteligentă a unui bogat material informativ, studiul atent al manuscriselor, evidenţierea concepţiei filozofice a poetului.

În capitolul *Critica formei şi a configuraţiei*, Dimitrie Popovici dovedeşte – constată Constantin Cubleşan[3] – o informaţie cuprinzătoare şi la zi asupra demersului criticii formaliste în Europa, „o critică pentru care studiul formei constituie metoda de cercetare." Vorbind despre Şcoala formalistă rusă, Popovici menţionează că în România studiile legate de formă ca expresie a operei de artă sunt reduse şi tardive. Pionierii acestei metode sunt Ovid Densuşianu care cere „forme noi de poezie, în care să se exprime viaţa modernă, viaţa nouă"[4], Caracostea, care întemeiază „cercetarea literară pe psihologia configuraţiei"[5],

---

[1] Dimitrie Popovici, 1989, *Eminescu în critica şi istoria literară română*, în *Studii literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 78.
[2] *Ibidem*, p. 81.
[3] *Ibidem*, p. 101.
[4] Constantin Cubleşan, *O panoramă a Eminescologiei (D. Popovici),* în rubrica *Exegeze critice*, în *Steaua*, nr. 1/1990.
[5] Dimitrie Popovici, *Eminescu în critica şi istoria literară română*, în *Studii literare* vol. VI, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 147.

respectiv G. Ibrăileanu al cărui nou tip de critică este capabilă să plaseze cercetarea românească în sincronie cu metodele de abordare critică modernă.

Deci, crede George Munteanu, monografia *Eminescu în critica și istoria literară română* este cel mai minuțios, mai pertinent și mai obiectiv studiu de critică a criticii din cadrul istoriei noastre literare.

Ideile exprimate de Dimitrie Popovici în studiile sale, concepțiile, metodele și mijloacele demersului său științific, au fost fructificate ulterior de alți cercetători. Studiul textelor-manuscrise ale scriitorilor, motivarea afectivă și intelectuală a acestora și analiza internă a variantelor sunt metode de lucru care se vor regăsi la Rosa del Conte și la Ion Negoițescu. Comparativismul (atât ca influențe directe, cât și intermediare) va fi „moștenirea" preluată de Zoe Dumitrescu Bușulenga, de Amita Bhose sau de Elena Tacciu. Componenta vizionară în codificarea imaginii poetice eminesciene va putea fi recunoscută în studiile lui Edgar Papu, Tudor Vianu sau Ioana Em. Petrescu. Liviu Rusu sau Constantin Noica vor reinterpreta necesitatea ancorării în filozofic pentru fundamentarea poetică a unei atitudini afective. „Modelele cosmologice" eminesciene ale Ioanei Em. Petrescu se vor configura pe procesul de interiorizarea lirismului sesizat și de D. Popovici, precum și pe procesul de fundamentare a imaginii pe „planuri de rezistență".

Concepțiile menționate anterior, ideile literare ale lui Dimitrie Popovici sunt componente ale viziunii sale generale asupra literaturii. Ceea ce-i individualizează concepția și-l face interesant atât în perspectiva sincronică a criticii, cât și în cea diacronică este realismul, obiectivitatea, recursul permanent la argumente logice, demersuri specifice gândirii unui mare cărturar angajat în efortul creării unei vaste *Istorii a literaturii române moderne* și, actualmente, insuficient recunoscut. El își merită pe deplin un loc de frunte în memoria noastră națională, în contextul acelor tradiții progresiste, valoroase, cu care noi, cei de azi, ne mândrim și pe care avem datoria de a le continua în contextul prezentului și în perspectiva evoluțiilor viitoare.

**Bibliografie**

1. Anghelescu, Mircea, „Eminescu în critica și istoria literară", în *Transilvania*, nr. 1/1990.
2. Cornea, Paul, „D. Popovici sau istorismul deschis", în *Tribuna*, nr. 48/1972.
3. Cubleșan, Constantin, „Eminescu în viziunea lui Perpessicius și D. Popovici", în *Steaua*, nr. 1/1990.
4. Jucan, Grațian, „Un savant de talie europeană: D. Popovici", în *Dacia literară*, nr. 4/2003.
5. Manolescu, Nicolae, „Literatura română în epoca «Luminilor»", în *România literară*, nr. 7/1973.
6. Munteanu, Cornel, „D. Popovici și reconsiderarea statutului eminescologiei", în *Familia*, nr. 1/1993.
7. Munteanu, Cornel, „Preludii la Bibliografia Eminescu", în *Tribuna*, nr. 32/1992.
8. Munteanu, Cornel, „Receptarea lui Eminescu", în *România literară*, nr. 43/2002.
9. Munteanu, George, „D. Popovici și cercetările eminesciene", în *Steaua*, nr. 7/1967.
10. Munteanu, George, 1975, *Sub semnul lui Aristarc*, Editura Eminescu, București.
11. Popovici, Dumitru, *Studii literare* vol. I-VI, 1972-1989, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
12. Vlad, Ion, *Convergențe (Concepte și alternative ale lecturii)*, 1972, Editura Dacia, Cluj.
13. Vlad, Ion, 1975, *Lecturi constructive*, Editura Cartea Românească, București.
14. Zaciu, Mircea, 1973, *Ordinea și aventura*, Editura Dacia, Cluj.

# LEGĂTURA DINTRE VIAȚĂ ȘI CREAȚIE ÎN VIZIUNEA LUI TUDOR ARGHEZI

**Mirel ANGHEL**
Universitatea din București

*Asked to give some biographical information about himself, Tudor Arghezi states in the article Dintr-un foișor, published in Revista Fundațiilor Regale in 1941, his belief regarding the literary genre of biography. The poet doesn't accept this genre, which he calls "literary spying". He wrote a kind of autobiographical book between 1950-1954 (called O viață), but he destroyed it before publication. The article Dintr-un foișor is actually the preface of that intended book. The arghezian literature is marked by the recurrence of some biographical elements. Tudor Arghezi made his "angry" debut with the poem Tatălui meu, which is a reproach to his father and to his ignorance towards him.*

Din cauza necunoașterii copilăriei și adolescenței argheziene, orice demers de istorie literară începe practic cu anul 1896, atunci când Arghezi își face debutul furibund pe scena literaturii române cu poezia plină de amărăciunea frustrării – *Tatălui meu*. Este o creație de debarasare de copilărie și de revoltă față de părintele său, la o vârstă când elanul de independență al adolescentului Ion Theodorescu e în plin avânt. Piatra de încercare pentru oricine se aventurează pe tărâmul necunoscut al biografiei argheziene o reprezintă primii 30 de ani din viața poetului, până la întoarcerea din Elveția, la sfârșitul anului 1910.

Opera argheziană conține datele biografice ale autorului, transfigurate artistic. Aceasta poate fi o *probă* pentru dovedirea factualității, o confirmare a unor mărturisiri, însă nu resortul ultim pentru căutarea a ceva ce nu a existat în realitate. Din mărturisirile celor care l-au cunoscut îl putem vedea pe omul Tudor Arghezi într-o lumină subiectivă, favorabilă sau nefavorabilă, în funcție de antipatiile sau simpatiile nutrite de fiecare dintre cei care-și încearcă amintirile cu condeiul.

Tot ceea ce Arghezi a declarat în legătură cu copilăria sa este marcat de un *complex al excluderii*, poetul încercând să-și ascundă copilăria și alte aspecte legate de această perioadă. Copilăria și adolescența, în alte cazuri, perioade fericite ale vieții unui om, au fost pentru Arghezi motivul pentru care a refuzat cu încăpățânare să își scrie biografia. Această etapă a vieții unui om este cu atât mai importantă cu cât ea devine motiv literar pentru unii scriitori. Clipele *fără farmec* din viața sa l-au făcut chiar să spună că basmul copilăriei ar trebui suprimat. El însuși scrie că „este cea mai amară vârstă a vieții. N-aș voi să mai fiu odată copil. Tablourile cumplite de scârbă îmi fac odioasă copilăria" [1].

Credea că biografia este oricum predispusă la cosmetizări din partea celui care și-ar scrie memoriile sau chiar la denaturări făcute de alții, subiectivitate ce ar ucide din fașă orice demers biografic. În cazul biografiei argheziene, granița dintre adevăr și mistificare este greu de trasat, poetul vădind aplecare mai mult spre

---

[1] Tudor Arghezi, *Dintr-un foișor*, în *Revista Fundațiilor Regale*, VIII, nr. 12, decembrie 1941, p. 504.

mistificare, din dorința de a ascunde unele aspecte legate de trecutul său.

Se pare că Arghezi și-a scris autobiografia între anii 1950-1954, însă, în ultimul moment, aceasta a fost sortită distrugerii de către autorul ei. Articolul publicat în *Revista Fundațiilor Regale* în anul1941, numit *Dintr-un foișor*, este chiar prefața acelei intenționate cărți care ar fi avut titlul *O viață*.

Domnul „Cineva", interlocutorul imaginar căruia i se adresează Arghezi în acest articol, este D. Caracostea, fost coleg de școală cu poetul și cel care îi solicitase mărturisirile biografice. Îl îndemnase, cândva, să își aștearnă viața pe hârtie, fiind convins că merită să fie cunoscută de cititori prin însăși substanța ei literară.

Articolul a devenit, însă, o pledoarie pro domo în care își justifică reținerea față de biografia unui scriitor. Domnul „Cineva" i-a răspuns printr-un „Contrapunct", publicat în același nr. 12 al *Revistei Fundațiilor Regale*, în care încearcă să demonteze argumentele celui care, dintr-un „foișor", se ridică deasupra contemporanilor săi. La sfârșitul articolului, Arghezi face o mărturisire de credință edificatoare:

„Asta a fost o prefață. Mai trebuiesc amintirile încercate ? Am o îndoială" [1].

Repulsia lui Arghezi față de biografie are două motive principale: primul este complexul copilăriei nefericite, ceea ce l-a dus la negarea propriului trecut și la construirea unui trecut familial fals, iar cel de-al doilea ține de sfera literaturii, în care nu dorea să amestece indiscrețiile vieții personale, care, în opinia sa, nu ar avea niciun farmec, indiscreții pe care le numea „spionaj literar".

Poetul dorea o separare clară între opera și biografia sa. Prin excelență, genul autobiografic este unul de senectute, iar Arghezi se considera mereu un începător. Tratarea genului autobiografic implică și unele observații de ordin estetic din partea poetului; *retrăirea* trecutului înseamnă, în cazul său, incapacitatea de a reface fenomene genuine, irepetabile (viața și timpul):

„Să trăiești de două ori un lucru trăit odată cu adevărat e din afară de mult. Versiunea lui nu-l trezește în realitatea defunctă mai bun. Nici atunci când l-ai trăit n-ai știut că l-ai trăit" [2].

Refacerea *traseului* vieții argheziene este una care-i schimbă aspectul și nuanțele, uneori o romanțează, uneori obnubilează laturi ce se vor evitate, cu atât mai mult cu cât cel care reface acest traseu este chiar cel care l-a parcurs. Subiectivitatea este inerentă, iar deformarea unor fapte intervine și ea:

(...) „mai târziu reconstituirea e falsă, căci i-ai adăugat fără să vrei o nouă subiectivitate. Cel care gândește un act al lui, petrecut cu 30 de ani mai înainte, îl deformează cu drept cuvânt. Era mai exact în timpul lui decât în forma evoluată ? Ambele timpuri, de realitate și de aducere aminte, sunt două aspecte ale unui act trăit incomplet și reprodus parțial." [3]

Nici măcar confidentului și prietenului său, Gala Galaction, Arghezi nu i-a dezvăluit niciodată nimic legat de propria viață. Tudor Arghezi era doar un om fără copilărie, departe de imaginea omului matur ce își reamintește cu drag trecutul.

---

[1] *Ibidem*, p. 507.
[2] *Ibidem*, p. 485.
[3] *Ibidem*.

Galaction nu insista să desfacă tainele vieții prietenului său, din respect pentru acesta, deoarece Arghezi „admite foarte greu sau nicidecum să-ți deschizi sertarele amintirii”[1].

Tudor Arghezi considera că efortul de cercetare biografică este unul subversiv, de o „curiozitate maladivă”[2]. Ceea ce îl determina să se opună cu atâta fermitate era şi teama de o inevitabilă subiectivitate, din două *direcţii:* de la cei care ar căuta cu orice preț aspectele care să îl *coboare* în fața cititorilor, dar şi din partea propriei persoane, care, scriind o autobiografie, ar fi chinuită de demonul subiectivității, căci „omul se povesteşte pe sine fals”[3]. Cititorii şi-ar putea forma o imagine idealizată a scriitorului, iar la vederea omului din spatele creatorului, ar putea fi dezamăgiți, aşa cum, povesteşte Arghezi, fusese dezamăgit cândva un cizmar, mare admirator al poetului, surprinderea acestuia fiind atât de mare, încât omul „se uita la mine halucinat” [4]. Omul din spatele pamfletelor este scund, îndesat şi cu o voce pițigăiată, nicidecum „un ins înalt, subțiratec, veninos şi cu barbă” [5].

O scriere unitară despre viața poetului nu există, iar dacă a intenționat vreodată să o scrie, a sortit-o focului, nerecunoscându-se în ea, privindu-se într-o oglindă care nu îi reflecta chipul aşa cum şi-ar fi dorit. Ceea ce dă ghes biografului arghezian este încercarea poetului de a se depărta cu orice preț de biografia sa reală, construindu-şi o altă identitate pe care să o livreze celor interesați de „indiscreții”. El însuşi şi-a ficționalizat viața, dând naştere multor interpretări şi controverse.

**Biografie şi literatură. Romanul *Lina***

Un gen literar pe care Tudor Arghezi nu îl admite este romanul. Părere schimbată, însă, atunci când i se oferă suma de 100.000 lei pentru a scrie un roman. În stilul său frust şi savuros memorialistul Constantin Beldie, vecin cu poetul pe strada Mărțişor, rememorează începuturile lui Arghezi ca romancier:

„Ia ascultă nițeluş la mine, boierule, îi zic. (...) Lumea însă te cam bănuieşte, să ştii, (...) că ți-ar lipsi, cică, «suflul», marele suflu epic; că ai avea adică respirația scurtă, că nu te-ar ține curelele să te înhami la o treabă mai de talia dumitale etc. Nu, zău, ce-ar fi să iei odată în brațe bolovanul ăl mare şi să-l zvârli în baltă. Să vedem ce are să iasă de la fund ? (...) Arghezi rămas pe gânduri (...) îmi răspunse numai atât:

- Mare vorbă mi-ai spus, cum mi-ai spus !

(...) - Uite, zic eu mai departe, Ocneanu îți oferă un avans de 100.000 de lei pentru un roman al dumitale. (...)

Şi aşa s-a pornit Arghezi să scrie, mai întâi «Ochii Maicii Domnului», apoi «Cimitirul Buna-Vestire» şi «Lina».” [6]

Amestecul între biografie si creație i-a adus şi neplăceri. În atacurile la care a fost supus, între 1945-1947, mai întâi din partea lui Miron Radu Paraschivescu şi

---

[1] Gala Galaction, *Chipuri şi popasuri. Confesiuni literare*, p. 307-308.
[2] Tudor Arghezi, *art. cit.*, p. 487.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem*, p. 491.
[5] *Ibidem.*
[6] Constantin Beldie, *Oameni văzuți de aproape*, p. 246-247.

apoi Sorin Toma, s-a făcut o confuzie intenționată între viața și opera sa. Întotdeauna s-a dorit identificarea omului cu poetul. Cei care-l contestau cunoșteau metehnele omului, iar în atacurile lor atribuiau aceste defecte și poetului cu scopul de a-l discredita. Pamfletarul și publicistul Tudor Arghezi a adus multe deservicii poetului Tudor Arghezi, încetinind receptarea poeziei din cauza unor polemici în care era implicat. El s-a *consumat* în mai multe genuri literare, acesta fiind unul dintre motivele pentru care Arghezi a fost mult timp un personaj controversat, adulat, dar și hulit de mulți.

O scriere argheziană cu un bogat conținut biografic este romanul *Lina*. Aici, personajul principal este Ion Trestie, proiecția autorului în operă. Există mai multe asemănări între biografia acestui personaj și cea a lui Tudor Arghezi: tatăl său (pe care îl cunoaște mai târziu) este un proprietar cu dare de mână care îi ascunde trecutul fiului său. Copilul este dat în îngrijirea unei doici după ce mama îi moare. Destinul lui Ion Trestie se identifică întocmai cu cel al lui Tudor Arghezi în plan familial: tânărul ajuns la „vârsta întrebărilor fără soluții, a izbutit să rămâie în toată lumea, deodată pribeag. Tată-său, proprietar cu dare de mână, îi ascunsese cu o încăpățânare agresivă ceva. Mama-i murise și nu-i vorbea de ea niciodată..." [1] Tatăl lui Tudor Arghezi, Nae Theodorescu, era un om înstărit, având moșii luate în arendă în județul Argeș, fiind și funcționar într-o bancă.

Ion Trestie din romanul *Lina* este angajat ca laborant într-o fabrică de zahăr (Topliceni), la fel cum a fost și Ion Theodorescu în tinerețe (devenit Tudor Arghezi în 1956, prin adoptarea pseudonimului ca nume oficial). Romanul, izvorât din experiența de tinerețe a lui Tudor Arghezi, arată în filigran traseul biografic al autorului, la o vârstă a căutărilor și incertitudinilor. S-a crezut mult timp că mama lui Tudor Arghezi este Maria Theodorescu, însă în cele din urmă a ieșit la iveală identitatea adevăratei mame a poetului, aceasta fiind Rozalia Arghezi. Tatăl său i-a ascuns totul, ținând secretă identitatea adevăratei sale mame. A făcut tot posibilul pentru a nu se afla acest lucru, deoarece condiția socială modestă a femeii și situația ei nu-i puteau permite să-i dezvăluie identitatea. Și tatăl lui Ion Trestie din romanul *Lina* își ascunde copilul la fiecare nouă căsătorie. Este încă o asemănare între viața și opera lui Tudor Arghezi. După spusele proprii, Tudor Arghezi a fost abandonat de la o vârstă fragedă (3 ani, exact momentul în care tatăl său se căsătorește pentru prima dată, cu Anastasia-Zoe, în anul 1883), fiind îngrijit de o *doică*, nimeni alta decât chiar mama lui – Rozalia Arghezi. Întâmplarea este transfigurată în roman: copilul este trimis la un conac, „la sânul unei femei din sat și lăsat în străini" [2]. Toate greutățile cărora Arghezi a trebuit să le facă față de la vârsta copilăriei nu i-au mai lăsat putere pentru a-și mai putea iubi tatăl, chiar dacă mai târziu a reluat legăturile cu acesta. Adevăratele gânduri pentru tatăl său sunt cele din poezia *Tatălui meu*, cu care a debutat la vârsta de 16 ani.

După dispariția poetului, preocuparea criticilor și istoricilor literari pentru biografia argheziană, precum și polemicile existente duc la organizarea unei

---

[1] Tudor Arghezi, *Lina*, p. 91.
[2] *Ibidem*, p. 92.

*Rotonde* (prezidată de Şerban Cioculescu) la sediul Muzeului Literaturii Române. La întâlnirea din 13 mai 1974 este prezentă şi fiica poetului, Mitzura Arghezi. Polemicile apărute se cer lămurite şi nimic nu este mai oportun decât invitarea la o dezbatere a celor implicaţi. O prezenţă importantă este cea a lui C. Popescu-Cadem, cel care prin bogatele sale cercetări de arhivă a creat o efervesecenţa deosebită în jurul unor aspecte neclare din viaţa lui Tudor Arghezi. Totuşi, întâlnirea nu a adus lumină în biografia argheziană, în ciuda unei participări numeroase.

**Bibliografie**

1. Arghezi, Baruţu T., 2003, *Vorbiri-convorbiri argheziene*, „Vasile Goldiş" University Press, Arad.
2. Arghezi, Tudor, 1941, „Dintr-un foişor", în *Revista Fundaţiilor Regale*, VIII, nr. 12, p. 483-507.
3. Arghezi, Tudor, 1965, *Lina*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.
4. Beldie, Constantin, 2005, *Oameni văzuţi de aproape*, Editura „Roza Vânturilor", Bucureşti.
5. Caracostea, Dumitru, 1971, *Mărturisiri literare*, Editura Minerva, Bucureşti.
6. Galaction, Gala, 1969, *Chipuri şi popasuri. Confesiuni literare*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.
7. Netea, Vasile, 1943, „7 nopţi de vorbă cu Tudor Arghezi", în *Vremea*, nr. 692, p. 6-7.

# SIMBIOZA TEXT-MUZICĂ
# SAU CONSUBSTANȚIALITATEA MELODIE-TEXT POETIC

**Daniela ARDELEANU**
Universitatea de Arte „George Enescu", Iaşi

*Un certain type de lyrique peut influencer la configuration dramatique d'une composition musicale; toutefois, l'empreinte du texte poétique sur la musique ne se limite pas ici, mais elle vise certainement l'aspect concret des accents de la prosodie, tout comme celui de la configuration formelle. Le soin pour la synchronisation de la prosodie avec la mélodie vocale est un trait général caractéristique aux compositeurs de la dernière partie du siècle passé et l'utilisation de la versification (le rythme, la mesure des vers), des accents (dynamiques, toniques, affectives) et de la cadence des vers écrits par des auteurs dans des époques si diverses justifient les subtiles modulations de l'intonation vocale.*

Raportul dintre text şi melodie trebuie privit din trei puncte de vedere: a) modul în care se reflectă muzicalitatea limbii în melodie; b) concordanța dintre sensul textului şi sensul expresiv al melodiei; c) măsura în care melodia adânceşte sensul textului.

a) Muzica este act de expresie – ca şi vorbirea – şi dacă bucuria sau durerea prezintă caracteristici corespunzătoare în fraza rostită şi în cea cântată nu rezultă neapărat că una a **determinat** profilul celeilalte. A putut eventual să-l **influențeze,** dar nu să-l **determine.** Cele două expresii vocale – cea vorbită şi cea cântată – pornesc ambele din acelaşi fond de sensibilitate şi este firesc ca unele particularități ale profilului lor sonor să fie mai mult sau mai puțin asemănătoare: ele se modelează amândouă pe aceeaşi dinamică psihică.

Lucian Blaga, într-unul din aforismele sale, vorbeşte de „corpul sonor al cuvântului poetic, care trebuie privit ca substanță, nu numai ca formă". Poezia capătă prin acest „corp sonor", un colorit orchestral care distinge pe un poet adevărat de altul. *În poezia lui Arghezi, lui Blaga, semnificația simbolică a cuvintelor creează un joc semantic care trebuie cuprins în muzică printr-o tehnică diferențiată.*[1]

Unii cercetători nu consideră că este posibil un amestec: cuvintele, dacă nu le studiezi pentru sensul lor propriu, n-au neapărat prea mare legătură cu muzica, iar faptele se situează de altfel la un nivel mult mai complex decât un simplu mixaj al unui sunet care ar avea două utilizări, iar dacă mixajul se face, el este de altă natură. Astfel, anumite limbi posedă o calitate muzicală necunoscută altora. În acest sens limbile slave sunt exemplare şi nu este nevoie să înțelegi un singur cuvânt din *Kalinka* pentru a fi sedus de muzicalitatea unei limbi la care se adaugă muzicalitatea notelor. De asemenea, titlul unei lucrări muzicale declanşează spontan în mintea noastră un întreg scenariu. Titluri ca *Floare albastră, Lacul, Nuntă oşenească* sau *Pasărea măiastră* nu ne lasă indiferenți. Sunt aici consonanțe care suscită impresii şi asociații de idei înainte chiar de a asculta piesa muzicală.

b) Un domeniu complex al limbajului muzical, în cadrul relațiilor

[1] Ciortea Tudor, 1998, *Permanențele muzicii,* Editura Muzicală, Bucureşti, p. 109.

coordonatei tehnice cu elementul de expresivitate artistică, îl reprezintă factorul poetic. Există o accepţiune clasică de realizare a simbiozei poezie – muzică (versificaţia de tip romantic – eminescian) şi una modernă de tratare a acestei problematici (versul alb). Imaginile sonore conferă o încărcătură poetică marcată de sensurile şi densitatea vectorului poetic. Cuvintele sporesc valenţele expresive ale muzicii, iar muzica relevă, la rândul ei, şi amplifică sensurile cuvintelor. Astfel, cele două modalităţi de exprimare – cuvântul şi muzica – devin complementare. De exemplu, Sigismund Toduţă în madrigalul *Întoarcere,* versuri de Lucian Blaga, unde culminaţiile dramatice sunt de obicei tratate armonic şi legate de sensurile filosofice ale poeziei, pentru a le reliefa:

*Câte-s altfel omul, leatul!*
*Neschimbat e numai satul.*
*După atâţi Prieri şi toamne,*
*Neschimbat ca Tine, Doamne.*

Un anumit tip de lirică va influenţa în consecinţă configuraţia dramatică a compoziţiei muzicale respective; însă amprenta textului poetic asupra muzicii nu se va limita aici, ci va viza desigur aspectul concret al accentelor prozodiei, precum şi acela al configuraţiei formale. Grija compozitorilor pentru sincronizarea prozodiei cu melodia vocală este o trăsătură generală a lucrărilor compozitorilor ultimei jumătăţi de secol, iar respectarea versificaţiei (ritm, măsura versurilor), a accentelor (dinamice, tonice, afective), a cadenţei versurilor din autori şi epoci atât de diverse înseamnă subtile modulaţii de intonaţie vocală. Concordanţa dintre sensul textului şi sensul melodiei este determinată de concordanţa dintre accentul tonic al cuvântului şi accentul metro-ritmic.

Într-un articol referitor la pretextele muzicii cu text, compozitorul şi muzicologul Liviu Dănceanu notează: „Liedul, chansonul sau songul, madrigalul, frottola, vilanella ori aria, romanţa, canţoneta şi genurile de divertisment, cantata şi oratoriul reprezintă o specie a muzicii cu text a cărei paliere sonore morfologice şi sintactice tatonează modalităţile cele mai adecvate întru relevarea nuanţelor gîndirii şi sensibilităţii poetice. Mai mult, atunci când suntem în prezenţa unor produse artistice autotrofe, muzica şi textul devin inseparabile, întrucât ele coabitează într-o simbioză perfectă, intranzitivă. În vreme ce, atunci când muzica poate supravieţui textului (în ipostaza sacrificării acestuia), avem de-a face cu producţii artistice heterotrofe, în care asocierea text-muzică este sub semnul convenţionalului şi arbitrariului, textul devenind pretext, iar muzica - simplă proteză ori, dimpotrivă, corpore sano parazitat de text. Indestructibilitatea muzică – text este evidentă în faptele artistice tradiţional – folclorice, acolo unde sunetul şi cuvântul răsar simultan la lumina unei funcţionalităţi specifice, dominante. Sunetul se transformă în cuvânt şi cuvântul în sunet, pentru ca laolaltă să se împlinească în spirit, forţă, destin... Aşa cum, de altfel, se întâmplă într-un madrigal de Monteverdi ori într-un lied de Schubert."[1]

c) Măsura în care melodia adânceşte sensul textului îi depăşeşte

[1] Dănceanu Liviu, *Pretextele muzicii cu text* în rev. *România literară*, nr. 50/2005.
[2] Ciortea Tudor, *op. cit.*, p. 156.

posibilitățile de exprimare. Interesul crescând al compozitorilor români pentru fuziunea fără granițe, fără restricții, a muzicii cu poezia, contopirea inefabilului propriu sferei muzicii cu sugestibilitatea imaginilor plastice a mediului poetic, a creat posibilitatea unor adevărate metamorfozări melodico-ritmico-armonice. Mai mult decât atât, așa cum sublinia și muzicologul Pascal Bentoiu, simbioza muzică și poezie se va realiza la nivelul sugestibilității generale, în acord cu noutățile de sintaxă și morfologie contemporană.

Ideea adâncirii semnificației cuvintelor prin colorarea lor sonoră, dorind parcă să creeze un spațiu de recepție pluridimensional, să acționeze în câmpul lor sematic, a fost adusă de a doua Școală vieneză, prin Anton Webern mai ales. Cuvântul muzicalizat are, în general, o altă durată în timp decât cel rostit, iar evenimentele sonore care îl comentează pot fi tratate pe mai multe planuri, în relief sau adâncime.

Compozitorii manifestă interes pentru evoluția interioară a textului literar și melodizarea lui în soluții muzicale ce pot fi tradiționale sau moderne, concretizate în:

- ✓ onomatopee muzicale
- ✓ sublinierea sugestibilității
- ✓ sublinierea semnificației unor cuvinte
- ✓ sugestibilitate poetico – auditivă
- ✓ folosirea clusterelor ca sugestibilitate poetico – auditivă
- ✓ folosirea glissando-ului.

Compozitorul, lucrând cu cuvântul, trebuie să fie și el într-un sens poet, să simtă expresivitatea, rolul și ponderea cuvintelor, să „rescrie" muzical poemul (textul) folosit, parcurgând în toate sensurile semnificațiile sale. Când se ajunge la metaforă, un ansamblu de cuvinte cu virtuți expresive deosebite, pericolul e pleonasmul, suprapunerea de imagini literare și muzicale care poate duce la un aspect stufos și nu mai acționează asupra sensibilității noastre.

Referitor la simbioza poezie-muzică, un compozitor autentic de lieduri, care a avut revelația îngemănării admirabile a cuvântului și a sunetului, Tudor Ciortea spunea: „sunt poezii care, fără să fie puse pe note au în ele o muzică. Muzica din versurile lui Eminescu. Muzica rimelor, a asonanțelor și consonanțelor, a valurilor de cuvinte și sonorități. Când compozitorii încearcă să transcrie poezia *pe limba lor* trebuie să ajungă la ceva adevărat, să transcrie versurile, semnificațiile. Traduc în muzică numai ceea ce mi se pare excepțional, cu mari reverberații de idei."

**Bibliografie**

1. Bălan, George, 1967, *Dincolo de muzică...*, Editura pentru literatură, București.
2. Ciortea Tudor, 1998, *Permanențele muzicii*, Editura Muzicală a U.C.M.R., București.
3. Coman Nicolae, *Interferențe ale muzicii cu literatura și celelalte arte*, în revista *Muzica* 9/1972.
4. Gâscă Nicolae, 2002, *Interpretarea muzicii corale*, Editura Junimea, Iași.

# NARAȚIUNEA CANONICĂ A MODERNIZĂRII ȘI CONTRADICȚIILE LUI LOVINESCU

**Mariana BOCA**
Universitatea „Ștefan cel Mare", Suceava

*L'étude présente une vision critique sur la narration canonique originaire de la modernité roumaine, construite par Eugen Lovinescu dans l'horizon d'une mentalité culturelle et esthétique profondément contradictoire dans les rapports décrits entre la modernisation socio-politique et le modernisme littéraire.*

*„Aceste categorii [cunoaştere, cultură, civilizaţie] reprezintă, de altfel, noţiuni relative; civilizaţia nu înseamnă un câştig pozitiv, un progres, decât pe măsura creşterii simultane a intensităţii vieţii spirituale şi artistice; ele nu sunt nici strict dependente: nefiind produsul necesar al „cunoaşterii" sau al civilizaţiei, cultura e condiţionată de natura personalităţii şi de individualitatea etnică. O civilizaţie înaintată nu presupune o identitate culturală; înfloritoarei civilizaţii romane, de pildă, nu-i răspundea o civilizaţie echivalentă. Înaltele manifestări de speculaţie metafizică ale indoarienilor erau legate de o viaţă pastorală primitivă, fără oraşe şi fără cunoaşterea metalelor..."* (Eugen Lovinescu, 365)

Întoarcerea la Lovinescu în anul de grație 2009 este cu siguranță frustrantă, dar obligatorie dacă vrem să înțelegem ce s-a întâmplat în secolul XX cu literatura română, de unde îi vin împlinirile şi marile eşecuri. Eugen Lovinescu ne lasă moştenire prima *naraţiune canonică* despre modernitatea românească. Este chiar *povestea originară* a modernizării României şi a naşterii modernismului literar. Poveste originară pentru că sublimează toate încercările fragmentare ce au anticipat-o. Poveste originară mai ales însă pentru că în ea se reflectă şi din câmpul ei tematic, pe cât de generos, pe atât de contradictoriu, se dezvoltă toate celelalte poveşti sau lecturi sau ipoteze ale modernităţii româneşti, fie că sunt de natură canonică sau *anti*-canonică, fie că îşi propun să îl continue pe Lovinescu sau se despart de Lovinescu, fie că recunosc ori nu originea lovinesciană şi revendică o altă origine, fie că sunt conştiente de această origine *epistemologică* sau pur şi simplu au uitat-o. Este o poveste în doi timpi, indisolubil legaţi, deoarece mesajul ultim, figura gândirii lui Lovinescu, se edifică prin colaborarea amândurora. Lovinescu a gândit fără jumătăţi de măsură: modernism fără modernizare nu există. Ca să construim o identitate modernismului estetic şi literar, este obligatoriu să vedem dacă modernizarea socială funcţionează în România dintre secolele XIX-XX şi dacă lumea românească s-a aşezat, cât de puţin, în modernitate.

Aşadar, în *Istoria civilizaţiei române moderne* (1924-1925) vorbeşte despre cauzele şi protagoniştii modernizării social-politice şi economice, pentru a extrage legile structurale ale procesului, legi descoperite şi autoritar formulate în vederea legitimării modernismului literar-estetic. Cu o anume tristeţe lucidă, nelipsită de gustul revoltei şi al dezamăgirii abrupte, suntem constrânşi să recunoaştem că trăim

şi azi în miezul proiectului canonic lovinescian, atunci când citim textul său fondator: „În veacul şi de la locul nostru, lumina vine din Apus: ex occidente lux! Progresul deci nu poate însemna, pentru noi, decât fecundarea fondului naţional prin elementul creator al ideologiei apusene…" Sentimentul irepresibil al cititorului actual implicat în naraţiunea lovinesciană este că proiectul modernităţii româneşti, închegat epistemologic acum ceva mai puţin de un secol, dar început efectiv încă dinainte de 1848, este neconsumat. Energia sa procesuală nu e nicidecum încheiată. Analiza textului lovinescian ne poate ajuta să înţelegem mai bine ce ni s-a întâmplat de fapt. *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929), al doilea timp al naraţiunii canonice lovinesciene, beneficiază de energia teoretico-conceptualizantă acumulată din prima carte şi, ţesând o lectură analitică meticuloasă a textelor literare de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, inventează spaţiul originar al modernismului literaturii române.

Liberal prin formaţie şi convingeri, nutrit apoi din idealurile Revoluţiei Franceze şi ale iluminiştilor, Lovinescu, în *Istoria civilizaţiei…*, instalează ferm conceptul de civilizaţie *modernă*, conceptul de *modernizare* şi vorbeşte despre *modernitatea burgheză revoluţionară*, opusă *forţelor reacţionare*, pentru a impune strategic asimilarea unei semantici social-politice faţă de care exista destulă neîncredere adeseori agresivă la 1924. Convingerea lui Lovinescu este că modernitatea socială e aşezată în România interbelică şi că expansiunea ei este de neoprit. Această primă delimitare făcută de canonul lovinescian ia forma unui discurs optimist, uneori chiar cu tuşe triumfaliste, dar tonurile sale se complică neaşteptat în judecarea *tradiţiei* româneşti şi în formularea concluziilor, acelea care deconspiră direcţia de adâncime a gândirii lovinescine. Radicalismul poziţiei faţă de *tradiţie*, dublat, paradoxal, de ezitarea lui Lovinescu în faţa modernităţii, greu camuflată, mişcările retractile şi duplicitare din concluziile *Istoriei civilizaţiei…* se amplifică semnificativ pe teritoriul literaturii şi dezvoltă un orizont discursiv pus clar sub semnul paradoxului şi al contradicţiei. Încă din neasocierea directă, în titlul cărţii, a literaturii române cu termenul *modern* şi de la opţiunea ambiguizantă pentru formula *literatură contemporană* se transmite neîncrederea de fond a lui Lovinescu în existenţa şi funcţionalitatea unui modernism literar românesc ca *fenomen* autonom, şi nu ca sumă încurajatoare de opere moderniste. Apoi evitarea cu tactică, de-a lungul celor şase volume, a unei asumări frontale în discurs a ceea ce înseamnă *modernism literar* şi *modernitate estetico-filozofică* (dincolo de lămuririle fragmentare, foarte reţinute în detalii, dar întotdeauna semnificative) instalează modernismul literar românesc într-un imaginar critico-narativ vizionar prin intuiţiile teoretice şi prin demersurile conceptualizante, dar marcat de insurmontabile contradicţii genetice, minat în exerciţiul critic de incertitudini estetice şi convulsionat de un militantism estetic inegal cu sine. Sintetizând, se poate spune simplu: discursul critic lovinescian aplicat literaturii nu reuşeste decât parţial să dea corp analitic vizionarismului acumulat din studiul şi înţelegerea modernităţii sociale. De altfel, Lovinescu avertizează subtil şi sceptic încă din *Istoria civilizaţiei…* că progresul civilizator nu asigură şi nici nu condiţionează formarea unei *identităţi culturale*, dependentă numai de "natura pesonalităţii şi de

individualitatea etnică". În timp ce crede în modernizarea rapidă a României, Lovinescu se îndoieşte, cu grija de a nu fi agresiv în discurs, de capacitatea modernismului cultural românesc de a fi mai mult decât un fenomen "imitativ", în sensul unei creativităţi subordonate adaptării modelelor occidentale la datele etnice specifice. Privind astăzi în urmă întreaga literatură română a secolului XX, îi dăm dreptate lui Lovinescu sau nu? Şi apoi, cum a influenţat scepticismul lovinescian poziţionarea discursului critic faţă de literatură?

Inventând modernismul în variantă românească, Lovinescu îi dă o natură paradoxală, pentru că pune în miezul său o faţă dual-antinomică: temeritate şi ezitare. Figura progresist-regresivă a gândirii lovinesciene tutelează silenţios toate aventurile modernismului şi postmodernismului românesc. Acţionând temerar ca reflector şi modelator al atitudinii româneşti faţă de modernitate, naraţiunea canonică lovinesciană transmite ezitarea primordială a românilor în faţa celei mai mari provocări a istoriei: modernitatea. Ca părinte fondator, Lovinescu ne promite Canaanul modernităţii. Ne povesteşte, ba entuziast, ba singur neîncrezător, despre frumuseţile şi minunatele lui bogăţii. Am ajuns oare în ţara promisă? Şi ce ne-a oferit ea? Cine suntem noi în lumea modernităţii literare, de pildă?

Suntem, de aceea, obligaţi să întrebăm în ce măsură mai locuim ori nu şi astăzi în spaţiul modernismului ezitant – optimist dar.nesigur de propria identitate – desenat de Lovinescu. Ne întrebăm apoi în ce măsură locuim în teritoriile indicate şi legitimate de discursul critic lovinescian. Am depăşit naraţiunea canonică lovinesciană, am ieşit din orizontul ei sau nu? Aparţinem mentalităţii moderniste a părintelui întemeietor sau ne-am eliberat de ea şi am inventat suficiente noi (auto)reprezentări, noi naraţiuni despre a fi *modern*, noi ipostaze şi discursuri *moderniste*, pentru a revendica o nouă mentalitate?

*Istoria civilizaţiei române moderne* (1924-1925) realizează primul timp al naraţiunii canonice lovinescine. Tematizează câmpul socio-politic, economic şi cultural al României de după 1848, selectează şi organizează temele dominante printr-o sumă de antinomii a căror funcţionalitate se bazează principial pe relaţia ostilă – pozitiv *vs.* negativ, bun *vs.* rău: *Occidentul* e opus *Orientului*; *occidentalizarea* se înfruntă cu *tradiţionalismul*, iar *forţele revoluţionare* se luptă cu *forţele reacţionare*. Paradigmele se dispun riguros şi lapidar: liberalism *vs.* conservatorism; revoluţie *vs.* reacţiune; sincronism *vs.* evoluţionism; interdependenţă *vs.* imobilitate; burghezie *v.s* proprietari latifundiari/intelectualitate junimistă; iluminism *vs.* misticism; ideologie paşoptist-burgheză sau revoluţionară *vs.* ideologie reacţionar-conservatoare; imitaţie creativă *vs.* „forme fără fond"... Povestea modernizării este una a luptei dintre două teritorii duşmane, amândouă cu identitate radicală: *europenismul* – cosmopolit şi vizionar, faţă în faţă cu *etnocentrismul* – tradiţionalist şi retrograd. În numărul 7 al revistei *Gândirea* din 1925, anul finalizării *Istoriei civilizaţiei...*, se recunoaşte tocmai acestă împărţire a teritoriilor, dar şi tensiunea deosebită dintre cele două tabere: "...procesul cel mare al anului a fost acel dintre tradiţionalism şi europeism. Fireşte, pentru acţiuni aproximativ aceleaşi, etichetele au fost varii şi elastice. S-a spus autohtonism, sămănătorism, poporanism, ţărănism, tradiţionalism, pe de altă parte, europeism, neobonjurism şi

unele curente excentrice apusene în artă şi literatură de pe altă parte" (193).

*Europenizantă* este burghezia română, spune Lovinescu, deoarece prin ea se exprimă social idealurile iluminismului, pe care Immanuel Kant le reflectă revelatoriu pentru discuția noastră: „Iluminismul nu presupune nimic altceva decât libertatea, libertatea cea mai puțin vătămătoare dintre toate libertățile, aceea de a face uz public de rațiune." Aşa se justifică filozofic afirmația netă a lui Lovinescu: „Fazele regenerării noastre se confundă cu fazele burgheziei române." Revoluția paşoptistă este ieşită, prin protagoniştii ei munteni, din atmosfera „liberalismului burghez [parizian] în care retrăiau formulele sacre ale marii Revoluții", motiv pentru care ea „a păstrat caracterul raționalist al ideologiei franceze: că societățile omeneşti pot fi schimbate din temelie prin legi şi instituții". Lovinescu reține semnificativ o reprezentare filozofică iluminist-revoluționară, transformată – mai ales în a doua parte a secolului XX – în (auto)reprezentare socială axiomatică a mentalității europene şi participantă la modelarea modernității occidentale ca şi forță triumfătoare asupra civilizațiilor ne-europene: „Neținând seama de rasă, de îprejurări istorice şi de tradiții, văzând în oameni o specie uniformă, Condorcet proclamă că „o lege bună, trebuie să fie bună pentru toți oamenii, după cum o formulă de geometrie e adevărată pentru toți."

Vorbind despre „revoluția burgheză înlăuntrul Principatelor" după tratatul de la Adrianopol (1829), Lovinescu accentuează importanța „acțiunii revoluționare a capitalului străin" în crearea unui destin *european* şi, implicit, *modern*, al acestora, dar arată că nu acesta este motorul principal al procesului, ci ideologia liberală a burgheziei, fără de care modernizarea s-ar fi dovedit imposibilă. „Oligarhia liberală" care impune rapid capitalismul burghez de după 1866, s-a dezvoltat din „forțele revoluționare" paşoptiste şi e angajată în desăvârşirea operei de democratizare: „Regimul de după 1866 reprezintă, aşadar, un regim de tranziție între regionalismul fazei agrare şi democrația burgheză, în care, probabil, suntem pe cale de a intra." (81) Lovinescu concepe procesul social-istoric ca pe un fenomen în doi timpi: *evoluție* şi *revoluție*. Evoluția este specifică unui transformism social natural, bazat pe *continuitate* şi cumulare progresivă. Dar, spune el, „societățile nu se dezvoltă numai pe continuitate; realitatea juridică nu-i întotdeauna expresia realității sociale". Principiul revoluției este, evident, discontinuitatea şi *ruptura*, pentru că „revoluționarii cred... în *posibilitatea unei lumi create pe baze raționale* (s.n.)." Pentru Lovinescu unica cale de a realiza modernizarea României în beneficiul românilor este proiectarea şi gestionarea rațională a procesului. Idealul iluminist îi impune continuarea logică a judecății. Lovinescu îşi pune problema surselor decizionale în realizarea modernizării, ca şi Titu Maiorescu. Puterea de discernământ în actul modernizării, dar şi responsabilitatea discernământului, controlul inițiativei pozitive, asumarea urgenței de a discerne între alternativele dinamice ale epocii aparțin, evident, elitelor, respectiv clasei politice şi clasei intelectuale, deoarece ele produc ideologie, deci energie socială rațională.

Este foarte important să remarcăm în lectura actuală a cărții lui Eugen Lovinescu efortul lui major de sublimare a tuturor influențelor asimilate din teze şi ipoteze filozofice, coincidente, disjuncte sau tangente, spre definirea unui spațiu

integru de reprezentări raționale, configurat după o coerență teoretică clară și purtând în sine aspirația de a instala legitimator atitudinea românească față de modernitate într-un orizont revoluționar-rațional. Lovinescu vrea să inspire dezvoltarea unei noi mentalități intelectuale în România interbelică și se vede capabil să schițeze chiar cu autoritate bazinul reprezentațional al acesteia: „Lăsând la o parte controversa evoluției și a revoluției, statelor de formație recentă nu li se deschidea decât o singură cale: calea revoluției. Revoluția nu ni s-a impus prin preferință, ci prin necesitatea interdependenței morale și materiale a veacului nostru. Înțelegând sensul istoric al momentului și fără a mai face zadarnice încercări tradiționaliste, pașoptiștii au purces, deci, la clădirea statului român pe singura cale cu putință: a revoluției." Lovinescu arată ferm și realmente vizionar, în lumea românească interbelică, faptul că *revoluția ideologică* precede *revoluția economică*, motiv pentru care, potrivit legii *sincronismului*, „fenomenele ideologice creează, prin contagiune, noi forme sociale".

Modernitatea poziției lui Lovinescu nu este nicidecum doar una discursiv-superficială, ci afirmă un conținut nou. Făcând și o sinteză critică a tuturor celorlalte poziții de până la el, față de civilizația română de după 1800, Lovinescu *re*-formulează procesul istoric într-o narațiune cu un mesaj vertebral *nou*. Nu este absolut deloc lipsit de importanța că un critic literar, deloc cunoscut anterior și în ipostază de istoric, sociolog sau filozof al culturii, vrând să-și creeze un context teoretic normativ pentru o istorie a literaturii moderne, înțelege necesitatea urgentă de a produce mai întâi o introducere precisă și critică în ceea ce înseamnă *modernitate socială occidentală* spunând povestea specifică *modernizării României*. Lovinescu intuiește fără echivoc că modernismul estetico-literar nu poate fi plasat înafara modernității burgheze, într-o zonă de imposibilă levitație independentă – non-istorică și non-socială. Mesajul axial al lui Lovinescu pornește, de aceea, din această primă carte unde începe narațiunea lui canonică. Este o mare eroare să vorbim despre canonul lovinescian ignorând sau doar amintind informativ și în trecere *Istoria civilizației*... Mesajul axial se concentrează în conceptul *sincronismului*, extras din *ideea interdependenței fenomenelor*, și reprezintă cheia demonstrației din prima carte. Hermeneutica lovinesciană aplicată civilizației românești susține că nimic nu se poate mișca izolat în istorie. Cititorul e invitat la meditație și la dezvoltarea interpretării pe care narațiunea o inițiază, fără ca Lovinescu să aibă nicidecum orgoliul de a fi epuizat problematica abia deschisă. Există întotdeauna o logică în dinamica faptelor sociale, la fel cum există un determinism vizibil în presiunea inițiativei ideologice, acționând într-un context istoric dat, arată Lovinescu. Ideologicul, prin urmare gândirea filozofică transformată în atitudine politico-socială, poate determina economicul și poate crea forme social-culturale și modele mentale colective, influențând decisiv mentalitățile, dând naștere formelor și comportamentelor estetico-artistice, la fel cum fenomenele sociale acumulează energii care se pot sublima în gândire estetică, în limbaje artistice sau în idee filozofică. E necesar să fim sensibili la această realitate epistemologică: părintele fondator al modernismului literar și cel mai înverșunat apărător al *automomiei esteticului* își bazează întreaga construcție analitică conceptul de *sincronism*

motivat de *interdependența* fenomenelor care participă la definirea unei civilizații. Asumarea rațională a interdependenței dintre social, economic, politic și filozofic, ideologic, artistic, estetic ar conduce legic la sincronism. Interdependeță și sincronism nu înseamnă, binențeles, lezarea autonomiei esteticului, ci proiectarea acesteia în orizontul lumii din care face parte și pe care o exprimă chiar și când o neagă. Lovinescu introduce în narațiunea sa conceptul de *mentalitate* – burgheză sau anti-burgheză, liberală, revoluționară sau anti-liberală, reacționară, când îi comentează pe junimiști, pe Caragiale, pe Alecsandri, pe Eminescu, dar nu numai. El intuiește că reprezentările sociale specifice unei mentalități pot alimenta un fenomen literar sau o atitudine estetică și, reciproc, că o operă literară importantă poate influența conținutul reprezentărilor colective, inducând schimbări reale în funcționarea atitudinilor care exprimă mentalitățile. Este și perspectiva din care îi comentează pe Caragiale și pe Eminescu.

Discursul criticii literare românești a valorificat și a dezvoltat infim conceptul de sincronism, văzut prin interdependența fenomenelor. Contemporanii criticului, de la G. Ibrăileanu, G. Călinescu la Tudor Vianu, l-au înțeles prea puțin, dar reacții și efecte importante există, mai ales la Emil Cioran, Mircea Eliade sau Eugen Ionescu, chiar dacă figura lui Lovinescu este mai degrabă absentă sau extrem de estompată din pozițiile lor. Apoi, între 1948-1990, supremația absolută a ideologiei comuniste a obligat literatura și critica literară să iasă practic din narațiunea canonică lovinesciană, rupându-le tocmai de acest spirit al ei matricial: autonomia esteticului în orizontul interdependenței fenomenelor. Neomodernismul postbelic este egal, iată, cu trădarea pe fond a principiilor întemeietoare lovinesciene, pentru că *autonomia esteticului* nu înseamnă nici castrarea discursului narativ sau poetic de simțul realului, nu înseamnă părăsirea „strategică" a adevărului social în discursul criticii literare, nu e sinonimă cu izolarea puritană din viața reală prin ignorare asumată, nu înseamnă orbire voluntară în fața istoriei, la fel cum nu înseamnă automat nici măcar asceză evazionistă. Ieșirea din narațiunea lovinesciană pentru aproape jumătate de secol explică revenirea dificilă în câmpul ei matricial. Modernismul literar, estetic și filozofic european este o reacție în valuri la modernitatea burgheză europeană, care se exprimă istoric prin capitalism, democrație, liberalism etc. Fenomenele multiple din care se compune evolutiv modernismul și mutațiile istorice ale capitalismului se află într-o reciprocă relație dinamică de reflectare și influențare. După 1990, societatea românească, scriitorii și criticii literari deopotrivă, re-intrând într-un regim al libertății, re-învață un imaginar burghez, o semantică capitalistă, un circuit de reprezentări sociale – interzis și pierdut în timpul regimului comunist, dar care pentru narațiunea canonică lovinesciană este chiar materia organică a țesăturii textuale, așa cum vedem la cea mai simplă abordare a *Istoriei civilizației...*: "constituționalism", "democrație burgheză", "libertate", "regim constituțional", "interdependența morală și materială a tuturor popoarelor europene", "capitalism bancar", "instituțiile de credit", "rețea de instituții economice" etc., etc. Acest spațiu reprezentațional nu condiționează literatura sau discursul critic, nu aduce nicio atingere autonomiei esteticului. În schimb, el constituie reperul *necesar*, realitatea modernității, socială și mentală,

fără de care modernismul nu poate exista *natural*, pentru că discursul literar, estetic si filozofic este o verbalizare a conştiinţei individuale care ia act de această realitate şi o judecă, o povesteşte, o comentează sau pur şi simplu o respinge.

Forţele *etnocentriste*, reprezentate în principal de beneficiarii marilor proprietăţi agrare, cărora li se alătură însă o mare parte dintre intelectuali, la 1900, sunt, după Lovinescu, expresii ale conservatorismului social, definit prin imobilitate, tradiţionalism şi evoluţionism. El critică radical "ideologia reacţionară a mai tuturor scriitorilor", concentrată plenar în "criticismul junimist". În jurul ideii maioresciane a "*formelor fără fond*" gravitează toţi conservatorii, chiar dacă pe orbite diferite, şi tot din ea derivă teoria "*spiritului critic*" a lui G. Ibrăileanu. *Sincronismul* lovinescian intră în dialog cu ambele concepte evoluţionist-conservatoare, nefiind însă doar o replică ori un comentariu polemic la adresa acestora, cum a vrut să creadă cu tristă încăpăţânare Ibrăileanu şi toată gruparea de la *Viaţa românească*. Teoria *sincronismului* reuşeşte să depăşească, pentru prima oară la nivel epistemologic, angoasa în faţa modernizării, mefienţa superioară şi inhibiţia naturală în faţa spiritului novator al modernităţii, un spirit cu adevărat neliniştitor prin cantitatea incontrolabilă de imprevizibil pe care o aduce cu sine. Teoria *formelor fără fond* şi cea a *spiritului critic* sunt frâne raţionale în calea modernizării, pe care susţinătorii lor o consideră oricum "fatală", propunând nu o strategie de adaptare şi integrare, ci o temperare a modernizării.

Ideologia europenizantă pe care se aşează proiectul modernist al lui Lovinescu respinge teoria *formelor fără fond* a lui T. Maiorescu, despre care vorbeşte dealtfel în volumul II din *Istoria civilizaţiei..*, întitulat chiar *Forţele reacţionare*. Din punctul de vedere lovinescian, „criticismul moldovenesc" este rodul influenţei culturii germane, fiind un derivat al evoluţionismului german, tot aşa cum liberalismul muntean apare sub influenţa Revoluţiei franceze şi a raţionalismului secolului al XVIII-lea. Ciocnirea dintre ideologia conservatoare şi cea liberală arată cum „influenţele contradictorii ale Apusului au determinat ritmul mişcărilor noastre culturale". Lovinescu recunoaşte prezenţa *formelor fără fond* ca pe o realitate imposibil de anulat şi corectează, fără vehemenţă, punctul de vedere al lui Maioresciu care judeca drept „vătămătoare" existenţa lor. Temperanţa în discursul lovinescian se datorează cu siguranţa respectului şi admiraţiei reale pe care o are pentru Titu Maiorescu: „În loc de a merge de la fond la formă, ca în toate dezvoltările normale şi seculare, în condiţiile în care am fost aruncaţi, evoluţia noastră şi-a descris traiectoria de la formă la fond; deşi invers, sensul mişcării este tot atât de fatal. Necondamnând faptele, ştiinţa le explică prin caracterul lor de necesitate. Departe de a fi fost vătămătoare, prezenţa formelor a fost chiar rodnică, prin legea simulării – stimulării – ea a produs în unele ramuri ale activităţii noastre o mişcare spre fond, până la desăvârşita lor adaptare." Evident, Lovinescu recunoaşte şi problematizează „contrastul dintre fond şi formă a civilizaţiei noastre", comentând mai ales reacţia politico-ideologică faţă de „procesul de europenizare a culturii române". Respingerea criticismului radical maiorescian se face însă cu o argumentaţie lapidară, pe care astăzi o putem judeca drept insuficientă sau „banală", după comentariul lui H.-R. Patapievici, pentru că

Lovinescu se mulţumeşte, de fapt, să arate grăbit că realitatea formelor este o necesitate istorică şi că, în timp, ea va conduce spre o dinamică a fondului.

În capitolul *Despre argumentul lui Titu Maiorescu*, din *Anexa II* a cărţii *Despre idei & blocaje* (Bucureşti, 2007), având un subtitlu meditativ-provocator – *O modestă propunere de a regândi cultura română pornind de la ce îi lipseşte, fără a renunţa la ceea ce, în aparenţă, îi prisoseşte* – Horia-Roman Patapievici îi reproşează lui Eugen Lovinescu că, banalizând ideea lui Maiorescu, îi falsifică grav mesajul de adâncime şi ne lasă moştenire o problemă a vieţii noastre cotidiene. Prin reformularea greşită a argumentului „formelor fără fond", adus de Maiorescu *în contra direcţiei* culturii române al 1868, Lovinescu ar perpetua până azi non-legitimitatea „unei vieţi publice în dezacord cu capacitatea noastră de a formula judecăţi de adevăr". Din comentariul lui H.-R. Patapievici înţelegem că Lovinescu, datorită superficialităţii cu care tratează critica „formelor fără fond", ar transmite un proiect de modernizare compromis din temelii pentru că se întemeiază pe *neadevăr*. Demonstraţia lui Patapievici este perfect legitimă, în principiu, şi urmează o logică imposibil de combătut, mai ales când, recitindu-l pe Maiorescu, devine şi a noastră: „Problema... [sugerată de Maiorescu] nu este atât că începutul s-a făcut greşit, cât că noi, care trăim consecinţele erorii, avem o «rătăcire totală a judecăţei» şi nu pricepem că stăm pe neadevăr, că am falsificat toate formele civilizaţiei moderne şi că viaţa noastră este lipsită de un fundament solid. Dacă fundaţia greşită, etajele clădirii vor fi strâmbe şi fragile. Eroarea de început a imitatorilor se transmite urmaşilor sub forma incapacităţii acestora de a formula şi recunoaşte judecăţile de adevăr. Explicaţia istorică a prezentului conduce încă o dată la condamnarea lui: ereditatea formelor fără fond se manifestă ca un discernământ alterat." Din această perspectivă, neînţelegerea creată de Lovinescu, prin opunerea artificială a formei faţă de fond, ajunge să camufleze *falsul*, *neadevărul* sau *adevărul alterat* din miezul proiectului identitar românesc, angajat de procesul modernizării. Lovinescu, astfel, ar participa la crearea unui *blocaj* originar în construcţia modernităţii româneşti, pe care Maiorescu l-a demascat fără ezitări, oferind unica soluţie: „Maiorescu e net: trebuie să *reacţionăm* în mod radical la lipsa de fundament. Argumentul decurge astfel. Pericolul legat de formele fără fond constă în aceea că exerciţiul public al unei forme goale discreditează fondul acesta, atunci când se va putea în fine încropi, va fi resimţit de opinia publică ca nemaifiind creditabil şi, astfel, scopul culturii se va irosi. Drept urmare, deşi Maiorescu recunoaşte că, în principiu, forma este un puternic mijloc de cultură, el ne avertizează că exerciţiul *public* al formei fără fond discreditează prestigiul formei şi, astfel, va amâna indefinit captarea unui fundament adevărat. Eroarea nu se vindecă prin ea însăşi, ci numai prin lumina pe care o aruncă asupra ei adevărul." Descoperim, însă, chiar prin grila oferită de interpretarea lui cu Horia-Roman Patapievici că soluţia lui Maiorescu conduce direct spre o situaţie *limită*, care pune ultimativ tocmai problema *fundamentului* pe care se poate edifica identitatea modernă românească: „De aceea, conchide Maiorescu, *orice* formă fără fond trebuie înlăturată din rădăcină: mai bine fără şcoală, decât cu una rea, mai bine fără muzeu, decât cu unul mediocru, mai bine fără academie, decât cu academicieni incompetenţi etc. Soluţia

lui Maiorescu pentru aducerea la adevăr a culturii române este (a) declararea rapidă a falimentului, (b) lichidarea bunurilor rămase şi (c) reconstruirea ei de la *adevăratul* fundament. Ei bine, *care* fundament?” Lectura efectuată textului maiorescian de H.-R. Patapievici pune cu claritate în lumină *impasul* în care ajunge soluția lui Maiorescu. Natura *fundamentului*, de la care ar trebui *re*-construită cultura română eliberată de balastul otrăvitor al „formelor fără fond”, nu este lămurită. Dacă procesul de modernizare este supus la rigoare judecății *adevărat* sau *fals*, la ce fundament incontestabil sinonim *adevărului* ne întoarcem? Maiorescu ne lasă descoperiți în realitate, pentru că oferă doar o profeție negativă, pe care Patapievici o traduce astfel: „Tot ce este public în expresia „spirit public”, pare a spune Maiorescu, poate fi copiat; dar ceea ce este spirit, nu. Spiritul se învață, dar nu se copiază. Cine crede că împrumută spirit copiind proceduri, se condamnă la alterarea discernământului, la «rătăcire totală a judecății», la «vanitatea de a arăta popoarelor străine cu orice preț, chiar cu disprețul adevărului, că le suntem egali în nivelul civilizațiunii», adică la impostură, la fals, la cultura lui „pseudo”. Acesta e miezul teoriei formelor fără fond, propuse de Maiorescu...: formele nu pot naşte fond, decât dacă omul care le practică posedă discernământ, dar discernământ nu capeți decât dacă ai deja fondul.” (159-164) Prin urmare, urmând această logică, este imposibilă identificarea sau fabricarea unui *fundament* bazat pe *adevăr*, care să alimenteze naşterea unei culturi moderne româneşti *adevărate*, pentru că în spațiul românesc lipseşte atât *tradiția clasică* – pe care se bazează şi împotriva căreia se întoarce modernitatea occidentală – cât şi *discernământul* care poate asigura învățarea culturii apusene în *spiritul* ei, nu doar în formele specifice. Problematizarea adusă de Horia-Roman Patapievici este esențială în dezbaterea procesului prin care se naşte narațiunea modernizării, ca vârf de lance al modernizării însăşi. Am detaliat-o tocmai pentru a reveni la întrebarea cheie: se face sau nu vinovat Lovinescu de reaua înțelegere a ideii “formelor fără fond”? Menține şi permanentizează, de aceea, proiectul lovinescian un *blocaj* matricial pe care îl suportăm şi astăzi?

Deşi se situează pe o poziție diferită, Lovinescu apreciază, totuşi, „criticii lui Maiorescu”, mai ales acolo unde acesta disociază noțiunile parazitare ale esteticii, pentru a înlătura confuzia dintre etic şi estetic. Ibrăileanu, în special, opune modernizării expresia *specificului național*, ca discurs cultural alternativ ce ar răspunde “exaltării paşoptiste”, la o distanță de un sfert de veac, prin temperarea a ceea ce Lovinescu numeşte “proces de europenizare”, socotit prea rapid încă de P. P. Carp, Maiorescu, Eminescu. Ibrăileanu în *Încheierea* studiului *Spiritul critic în cultura românească* (Iaşi, 1909) pune problema “*discernământului*”, față în fața cu presiunea “civilizației europene”, a “influenței europene”, problemă reluată la distanța de aproape un secol de H.-R. Patapievici, în *Discernământul modernizării* (Bucureşti, 2004). Judecata lui Ibrăileanu poate cuceri şi azi, prin generozitatea naționalismului echilibrat din care se nutreşte, dar, aşa cum arată încă Lovinescu, teoria spiritului critic propune situarea culturii, a civilizației române moderne, implicit a literaturii, sub un orizont romantic, lipsit de simțul ritmului real al istoriei: „Radicalismul gândirii lui Lovinescu e cel mai bine distilat în concluziile

volumului al doilea din *Istoria civilizației*.... Identificând "adevărata reacțiune" cu "forța de inerție a spiritului", specifică, am spune azi, subconștientului colectiv, preluat în formele și curentele culturii române, Lovinescu se angajează "să le condamne" cu vehemență: "Procesul de formație a sufletului nu e revoluționar, ci evolutiv; cum însă el e determinat și grăbit de condițiile de viață morală și materială în care trăim, putem exercita asupra lui o influență binefăcătoare. În loc de a-l ajuta în sensul dezvoltării istorice, întreaga ideologie a culturii române a căutat să-l stăvilească și să-l fixeze sub forma lui primitivă, condiționată de o stare socială de mult depășită." Prin urmare, în opinia lui Lovinescu, ideologia culturală românească, de la junimim la tradiționalism, este un fenomen compact de *anti*-modernitate, legitimat în discurs de intectualismul critic al susținătorilor, dar simultan *de*-legitimat prin poziția ambiguă a acestora: conservatorii autohtoniști se izolează într-un teritoriu elitist și antimodern, în timp ce pledează pentru o tradiție națională insuficient definită, "primitivă" și caducă în raport cu prezentul istoric. Judecata lui Loviencu este necruțătoare.

Segregarea forțelor sociale după o gândire autoritar-dihotomică conduce la simplificarea maniheistă a povestirii canonice. Detaliile sunt sacrificate pentru privilegierea liniilor de forță și a dispunerii tablourilor în culori tari. Autoritatea impunerii limitelor și severitatea simplificărilor ideologic-narative sunt condiții axiomatice ale *canonului*. Vocea critică din *Istoria civilizației...* construiește energic *canonul sincronismului* sau al *interdependenței*, pe care n-ar trebui să ne ferim a-l numi simplu – *canonul modernizării*. Lovinescu are intuiția precisă a comportamentului necesar instanței critice pentru a legitima mentalitatea canonică. Dar, automat, narațiunea originară ce instalează imaginarul cultural românesc în modernitate își arată latența dogmatică, chiar în mișcarea internă a discursului liberal. *Dogma* incipientă ar fi sinonimă cu occidentalizarea necondiționată. Motivația e simplă și nu suportă comentarii: occidentalizare și *europenism* înseamnă modernizare, iar modernizarea este unicul sens pozitiv al istoriei, în mesajul rațional al narațiunii lovinesciene. Dar, teza occidentalizării este explicată prin legea interdependenței. Așadar, sincronismul neutralizează orice început de dogmatism pentru că modernitatea *necesară* devine un produs al relativității formelor cultural-istorice. Mutația valorilor și a formelor civiliației pune sub semnul relativului absolut modelele culturale. Trebuie să remarcăm din această perspectivă faptul că *relativismul* motivat prin interdependență este o concepție filozofică și sociologică profund *anti*-canonică. De la *canon* la *anti-canon* drumul este foarte scurt în narațiunea lovinesciană. Canonul modernizării se legitimează, paradoxal sau nu, prin *anti*-canonul relativismului formelor și valorilor, în funcție de care timpul istoric este linear și ireversibil, iar modernitatea este un construct civilizator deschis *ad infinitum* tuturor posibilităților: „Aceste categorii [cunoaștere, cultură, civilizație] reprezintă, de altfel, noțiuni relative; civilizația nu înseamnă un câștig pozitiv, un progres, decât pe măsura creșterii simultane a intensității vieții spirituale și artistice; ele nu sunt nici strict dependente: nefiind produsul necesar al „cunoașterii" sau al civilizației, cultura e condiționată de natura personalității și de individualitatea etnică. O civilizație înaintată nu presupune o identitate culturală;

înfloritoarei civilizații romane, de pildă, nu-i răspundea o civilizație echivalentă. Înaltele manifestări de speculație metafizică ale indoarienilor erau legate de o viață pastorală primitivă, fără orașe și fără cunoașterea metalelor..."

**Bibliografie**


1. Eugen Lovinescu, 1972, *Istoria civilizației române moderne,* Ediție, studiu introductiv și note Z. Ornea, Editura Științifică, București.
2. Horia-Roman Patapievici, 2007, *Despre idei & blocaje*, Humanitas, București.

# ADRIAN ALUI GHEORGHE

**Gheorghe BRÂNZEI**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Adrian Alui Gheorghe and the Complicity of the Fallen Angel* marks several landmark features of the lyricism expressed by one of the poets of the '80s. The piece "identifies" the lyrical stages undergone by the poet from Neamt, who commenced his literary journey as an apprentice at Nicolae Manolescu's *Monday Literary Circle* (*Cenaclul de luni)*. The study represents a plea for the postmodernism that was ostentatiously displayed in the Romanian literature of the past decades.

## 1. *Ceremoniile insidioase* ale debutului

Format la Şcoala lui Nicolae Manolescu, înscris pe faimoasa *listă* a nu mai puţin faimosului critic literar, de la „Aula" braşoveană, Adrian Alui Gheorghe a debutat în poezie în 1985, cu volumul *Ceremonii insidioase*. Să debutezi cu un volum, în anul de graţie 1985, la Junimea, faimoasa editură ieşeană, însemna, pentru momentul respectiv, să intri în *Templul Poeziei* pe uşa din faţă. Aşa s-a întâmplat cu Adrian Alui Gheorghe: a intrat în poezia românească, urcând pe treptele din faţă ale Templului Poeziei.

Mărturie a debutului stau *Detaliile pentru memorie*: „sînt cel trimis înainte să conspir, să/împământenesc vechile rânduieli între/noii barbari să vorbesc despre naştere şi/moarte la un loc fără să blasfemiez peisajul//- risipiţi-vă speranţele nu locuiţi la un loc cu/propriile voastre laşităţi fiţi calmi şi/aşteptaţi un semn o zăpadă, un fulger un întuneric:/toate sînt îndemnurile mele pentru acţiune." Aşadar, poetul se simte trimis să împământenească vechile rânduieli, vorbind despre naştere şi despre moarte, cele două limite ale existenţei întru ceremonie. Descoperim, în aceste versuri, un fel de magie a cuvintelor, de la care Adrian Alui Gheorghe îşi va revendica întreaga încărcătură lirică.

*Peste vară...* aduce miezul lacrimii care a copt otrăvuri peste trupul amintirii „care nu ne mai recunoaşte". Imnul închinat neputinţei este acompaniat de „alcooluri mai tari decât moartea", iar privirea caută zadarnic să descopere linia unui orizont dintr-o altă lume, în care vara să se topească într-o toamnă morganatică.

Peste ani, în 2006, Adrian Alui Gheorghe va publica volumul *Poezii alese*, în care va include şi câteva poeme din *Ceremonii...* Selecţia include şi *Aniversare în buncăr. 6 iulie*. Am descoperit în acest poem un fior liric care vine din copilărie şi trece prin vârstele omului cu candoarea pe care ţi-o conferă sinceritatea şi emoţia primă, convertite în vers: „scriam poeme le îngropam în grădină/cu gândul să fie descoperite cândva//să se spună [că] era de fapt multă/sinceritate în orgoliul meu de autor."

## 2. *Intimitatea absenţei* din *Poemele în alb-negru*

Ecouri bacoviene răzbat din poemele incluse în volumul din 1987. Uneori, tonuri de clar-obscur se iţesc pe la capăt de vers şi refac frânturi de lume cu gări

pustii („nu aşteptam nici un tren") sau colţuri de rai... suspendat, în care: „scriu poezie mai mult seara, noaptea/.../scriu pentru tine uşor stingherit."

Alteori, în *Oraşul cu nebuni la ferestre*, „femeile uită duminicile încuiate în casă", trăind într-un timp fără nicio sărbătoare în care Dumnezeu Însuşi aşteaptă un strop de suflet şi cerşeşte puţină dragoste.

Nuanţele romanţioase din „toamnele când inventam câte o iubire" se pierd în aglomeraţia străzii; lumea capătă concreteţe hidoasă, senzualitatea echivalează cu o „derută biografică", în timp ce albul zăpezii căptuşeşte ferestrele „ca o coadă de şarpe trezită de sâsâitul unei guri de canal." Atmosfera de taină este amplificată de „tufişurile gânditoare jur-împrejur strâns legate/între ele comunicând într-o subversivă limbă/ameninţătoare"... Aşadar, decor cu nuanţe de alb-negru, în care nostalgia depărtării se topeşte într-un concret din care nu lipseşte nicio senzaţie cotidiană.

Tonurile libertăţii capătă ecouri finale pentru că „tot ce-am iubit mi-a răpit libertatea"; în lumea poetului, lipsa libertăţii îmbracă haina unei Apocalipse, în care se neantizează orice formă a vieţii; moartea devine o expresie antonimică a lui *a fi*, văzută ca o izbăvire neputincioasă: „Sînt un sălbatic care şi-a cumpărat/libertatea scriu citesc mă gândesc/uneori la voi. Pe geam o omidă verde/încearcă să treacă. Mi se face milă/şi o strivesc. Neputinţa ei era atât de dureroasă că-mi stârneşte plânsul" (*Mishima*).

În lumea aceasta de tonuri alb-negre, fiinţa este strivită sub apăsarea Neantului. Tonurile se închid, iar luminozitatea albului se converteşte la tern („prin zgura cărnii ca inorogii încătuşaţi/de-o lumină lucidă pulsatilă"). Până şi călătoria spre linia orizontului devine o aventură de cunoaştere, pe care spaima o transformă într-o fugă: „Faci o călătorie/Sau fugi de ceva?" (*Mica odisee*).

Iubirea se înveşmântează şi ea în nuanţe arămii, în care albul şi negrul conturează „amfore venite" dintr-o imemorială vreme. Celei care pleacă, poetul îi iartă gestul pentru că i se pare că, altădată, „carnea ta nu a fost în alt timp/trupul meu?" (*O femeie care pleacă*).

Ni se dezvăluie, în *Autoportret în mişcare*, un univers interior din care coboară direct în stradă elemente ale unui concret apăsător. Poemul poate fi citit ca o primă *artă poetică*. Credem că aceasta a fost şi intenţia estetică a autorului. Pentru frumuseţea sa, reproducem textul în întregime: „Sînt gol ca o pictură chinezească într-un ziar/de provincie liniile acelea par mereu nişte cocori/în repaus/visând zboruri lungi cu finalitate nesigură//adun răni, le aşez una lângă alta, le fac frumoase/chem femeile să vadă direct cum se depun/calciul şi moartea pe oase//cârpele spun că sînt flamuri, sporesc cu ele aparenţa/sub ploaia de noiembrie fâşii de pământ secetos/ca şi cum toamna – la urma urmelor, toamna -/memoria stă spânzurată cu cocorii în jos." Şi toate acestea pentru că „în definitiv (spune înţeleptul) o clipă de iubire înlocuieşte/clipa/de rugăciune făcând-o asemenea" (*Alt poem*).

### 3. Lirismul *Cântecelor de îngropat pe cei vii*

Personalitate proeminentă a lirismului optzecist, Adrian Alui Gheorghe, „spre deosebire de majoritatea optzeciştilor ce cultivă desensibilizarea şi dezafectarea

(forme ale unei demonii impersonale), este încă un sensibil şi un afectiv. O ființă uşor romanțioasă, poezia lui alcătuieşte conspecte ale unei personalități emoționale bine definite"[1]. Aşa avea să afirme Gheorghe Grigurcu, amintind şi de volumul *Cântece de îngropat pe cei vii*, în timp ce Marin Mincu crede că „Adrian Alui Gheorghe continuă curajos acțiunea de textualizare, ducând-o mai departe decât poeții ieşeni (Mihai Ursachi, Nichita Danilov, Lucian Vasiliu)."[2]

Aşadar, poezie uşor romanțioasă, dar viguroasă, adăpându-se de la un lirism robust, născut dintr-o textualizare dusă curajos spre mileniul al treilea. Aşa ar putea fi concentrate aprecierile de mai sus. Proba lirismului bine conturat o trecuse Adrian Alui Gheorghe încă de la primele poezii, atunci când publica *Ceremoniile insidioase* şi, mai ales, *Poeme în alb-negru*.

Temele şi motivele acestui volum nu se deosebesc prea mult de cele din volumele de până acum; se înlănțuie, aici, iubirea şi toată gama sentimentelor (tristețea, jalea, dorul, mâhnirea, bucuria abia întrezărită, dar şi exuberanța şi optimismul). Sentimentele sunt radiografiate în ceea ce au negativ: „S-a întors în trup moartea risipitoare/.../moartea îşi consultă ceasul trece .../Treceam peste podul obscur/peste apa obscură/ziua se umpluse de moarte/viața se umpluse de noapte/.../voi mai trece pe aici vreodată?/.../Mi s-a făcut frică gândind/că ochii tăi au mai multă veşnicie/decât ochii unui mort." (*Cântece de îngropat pe cei vii*).

Chiar şi în *Vorbirea de dragoste*, tema morții revine cu forță şi ia în stăpânire teluricul şi, deopotrivă, spiritul. Poezia adună nostalgii bacoviene, dar nu într-o reluare stereotipă, ci într-o manieră îmbogățită, acompaniată de un fior liric original: „Eu nu mă mai duc azi acasă nici mâine/aproape străin între propriile gesturi/îmi lipesc gura de buzele psalmistului/cânt cu el carnea o fărâmițez peste lucruri/poate că aşa se falsifică trupurile cu un cântec/poate că numai aşa sfântul gângav moartea/o chema cu vorbire de dragoste//eu nu mă mai duc azi acasă nici mâine/stau între voi îmi adâncesc rănile surâdeți."

Concluzionăm, evidențiind, alături de Constanța Buzea, următoarele: „Îmi vine să cred că Adrian Alui Gheorghe este un poet dintre cei atât de dăruiți de har, că frumusețea poeziei nu şi-o datorează lui însuşi, ci unei miraculoase acumulări de spirit din timpuri foarte adânci."[3]

### 4. *Complicitatea îngerului căzut*

Eul liric se multiplică în volumele următoare (*Fratele meu, străinul*, *Supraviețuitorul şi alte poeme*, *Complicitate*, *Îngerul căzut* şi *Gloria milei*); ca o împărăție a oglinzilor strâmbe, în care imaginea *reală* este cea deformată în alte o mie de fețe.

Cristian Livescu apreciază: „În volumul *Îngerul căzut*, teatralitatea demonismului şi cursa multiplicării eurilor escaladează niveluri neatinse încă în

---

[1] În Adrian Alui Gheorghe, 2006, *Poezii alese*, *Note critice*, Editura Conta, p. 282.
[2] *Idem*, p. 283.
[3] *Idem*, p. 283.

poezia noastră. Imaginea poetului *bun*, căutător de idealuri, himere şi utopii, de purităţi îndelung decantate, s-a spulberat de mult. Aidoma unui personaj din Bulgakov, poetul stă pe turla înaltă a bisericii oraşului, fabricând halucinaţii şi otrăvuri, trăgând de sfori pe străzi şi în pieţe publice făpturi diabolice şi intercalându-se, rânjind, printre ele. El nu se mai minunează de florile răului, ci se laudă că a crescut odată cu ele."[1]

Ipostazele eului liric se corporalizează din antiteze: „Stăm la coadă la Apocalipsă pâinea se/dă numai celor sătui de pâine poezia numai/celor sătui de poezie luna este lăsată să treacă pentru toţi//sîntem ucigaşi din/plăcere toţi sîntem plătiţi să existăm în vreun fel victimele îşi scriu jurnalul lapidar/cu salivă pe limbă şi pe cerul gurii//mă văd nevoit să dau afară un bâlbâit de/complex care îmi interzice să-i strig pe/oameni pe numele lor prenatale//tot omul are o porcărioară de ascuns de ceilalţi şi/de sine de mai multe ori în viaţă a fost/fericit că n-a avut cine să-l pedepsească..." (*Antiteze*). Din antiteze se naşte frica şi se nasc şi celelalte fobii. Din antiteze se iţeşte şi moartea, cu rânjet hidos, trecând prin cuvinte şi dând alarma, „ea însăşi spiritualizată ca o femeie/prelungită-n tablou numai surâs şi o/palidă urmă de sărut pe pânza eterică/auzul stufos îi prinde picioruşele bătând/praful cu neputinţa serafului captiv în/propria lui aură"... (*Exilul şi frica*).

Când constată, gustând din ea, că: „fericirea altora era amară", eul liric se dedă risipei: „frunză cu frunză am risipit pădurea", retrăgându-se, apoi, în propria carapace, şi desfătându-se cu propria neputinţă.

Tot din antiteze se împlineşte şi *Cititorul* [care] *este de altă părere*: „Dragă cititorule, sînt fericit că am/ajuns să ne întâlnim două abstracţiuni/două lumi atât de deprimate fiecare..." Aşadar, *dragă cititorule* stabileşte o ierarhie a emoţiei estetice, un apriorism al Cuvântului întrupat în poezie. Ritualul adresării este familiar. Altă dată, zicerea poetică este imperativă şi destul de precisă: „Priveşte strada, iubite cetitorule, priveşte strada/şi închipuieşte-ţi că e poezie. înţelege-i/substanţa micile artificii aceste cuvinte care/trec dintr-o parte în alta neînsemnate – fiecare în parte." (*Cititorul*).

Motivul străzii, care revine cu pregnanţă, ca imagine a unei lumi sfârtecate, în care, până şi amintirea doare, se compune tot din antiteze: „Nu mai e nimic de făcut soarele a trecut/strada lăsînd în urmă lumea sfârtecată/ca-ntr-un tablou cu o scenă de vânătoare/în care numai aerul mai e viu//... //un bătrân/citeşte cartea de telefon găsită pe stradă/ca pe un calendar cu noi sfinţi/minunându-se că lumea poate fi/atât de caldă." (*Ediţia de azi a judecăţii de apoi*).

Iubirea se decorporalizează şi nu mai aduce extazul, cade în banal, iar sărutul se transformă, prin moarte, într-o „cronică a unui avort anunţat", exilat undeva, pe pământ, asemeni „îngerilor bătrâni/trimişi la azil/pe pământ..." (*Cronica unui avort anunţat*).

Tema morţii pare a fi miezul ultimelor volume. Lumea devine, aici, o ipostază a morţii, una dintre feţele neantului: „Ştii cine-i lumea? E bau-baul dintr-o/poveste în fond de asta a şi fost inventată/să te sperie să-ţi arate că moartea e

---

[1] *Idem*, p. 284.

chiar/moarte..." (*Complicitate 6*). Uneori, ea este inocentă, ca în *Despre inocența morții*: filosoful Eustațiu „și-a spintecat propriul copil să-și regăsească/sâmburele său de tată sufletul tinereții//pierdute. În cartea sa (acum rătăcită) *despre/inocența morții* a descris sufletul ca/pe un aer verzui care odată eliberat/colorează iarba. și apa. experiența nu i-a//reușit însă descrierea morții copilului... da".

Și umbrele romantismului, din perioada începutului, se estompează în fața atotputerniciei morții: „Aș vrea să te invit să ne plimbăm/prin ploaia de ieri. Vreau/să fii de acord/că a fost deosebit că ne-am fi putut/juca amândoi de-a moartea/cea care curăță sufletul de pământ/pe dinăuntru și pe dinafară/cum nici dragostea nu reușește./câmpurile au plecat/ploaia a rămas./în paradis îngerii îndrăgostiți/și-au încurcat aripile//în trestii de apă" (*Trestii de apă*).

Prezentul pierde teren și se amestecă în ziua de ieri, transformându-se în amintire, chiar înainte de a se naște: „Iată ziua de azi. Închipuiește-ți că e/prima zi de după moartea ta. trec/autobuzele./oamenii se opresc surprinși/de propria-le existență. numai de atât." (*Complicitate 4*).

Similitudini cu *Cetatea Putreziciune* a lui Mihai Ursachi aflăm în *Descoperirea numelui*: „Se numea Filip-cel-care-a-iubit-a-urât-a-murit-uneori-ca-un-zid-ros-de-putreziciune-el-sparge-stelele-între-dinți-el-este-fructul-mai-mare-decât-coaja-el-a-descoperit-marea-interioară-la-care-trag-toate-corăbiile-scufundate-el-este-trist-definitiv-ca-un-mort-căruia-nu-i-se-mai-pronite-nimic-...". Și aici, imaginea morții devine laitmotiv.

Starea de frică se înveșmântează cu straiele morții, iar acordurile ploii sfârșesc într-un diluviu aproape bacovian. Tehnica refrenului capătă în poezia din ultimele volume un fior dramatic; poetul ne face complici la *starea de fugă*: „(unde să fug unde să fug unde să fug/doamne, cuvintele m-au pus pe rug/lumea întreagă m-a împins pe rug/în jur doar apele și timpul curg)" (*Unde să fug*).

Dintr-un alt poem, o altă ipostază a morții (*Moartea e cea mai ieftină călătorie*): „Îmi mor moartea./O fac cu fiecare clipă./Mor și morțile voastre./O fac cu știință, exact, riguros,/ca un funcționar speriat/că ziua de mîine/îl concediază.//Mă prezint la ușă/adresele sânt legătura noastră intimă:/- Bună ziua!/ -Bună seara!/- Eu sînt dimineața ta de pe urmă și/am venit să-ți dau sărutul pe care/îl aștepți/pregătește-ți fruntea/sau buzele/pregătește fructul vieții tale/să-l văd explodând/nicio taxă/nicio taxă/moartea e cea mai ieftină plecare..."

Dar, libertatea? Ce este libertatea? „Libertatea e atunci când pleci undeva/să cucerești un pământ nou?" (*Moartea murdărește*).

Încheiem scurtul nostru popas la *Poezia lui Adrian Alui Gheorghe* și credem alături de Nicolae Manolescu că: „este un poet adevărat, cu o notă personală rezultată din combinația de banal, prozaic, cotidian cu o fantezie a metaforei care merge de la *decadentismul* bacovian, simbolist, până la insolitul suprarealiștilor."[1]

**Bibliografie**

1. Alui Gheorghe, Adrian, 2006, *Poezii alese*, *Note critice*, Editura Conta.

---

[1] *Idem*, p. 282.

# BUGHI MAMBO RAG
# SAU DESPRE ACCEPTAREA CREŞTINĂ A VORBEI.
# NICOLAE STEINHARDT, *JURNALUL FERICIRII*

**Irina CIOBOTARU**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*„Limbajul cinstit, limbajul acela care ne liberează de limbaj, e un soi de sfinţenie."*
(Nicolae Steinhardt)

*Jurnal de Nicolae Steinhardt représente la symbiose entre l'implication des techniques stylistiques modernes, l'intuition des valences ludiques du langage et une charge éthique appréciable. Dans l'ample autobiographie littéraire, une place particulière est occupée par une série de fragments disposés, dans le tissu épique, dans un apparent désordre. Dans son interview, les fragments appelés Bughi mambo rag interrompent « sporadiquement » le flux avouant et imposent au lecteur une incursion tonique dans l'espace spirituel propre à la prison.*

„De aş grăi în limbile oamenilor şi ale îngerilor, iar dragoste nu am, făcutu-m-am aramă sunătoare şi chimval răsunător" spune Sfântul Apostol Pavel, în *Epistola I către Corinteni*[1]. De ce îl invoc, dintru început, pe iluminatul de pe drumul Damascului şi de unde nevoia aducerii în vecinătate a celor două realităţi, graiul şi dragostea? Pentru că astăzi vă propun o incursiune fugară în memorialistica literară a unui scriitor care nu a putut concepe literatura în afara adevărului şi cuvântul în afara sferei luminoase a iubirii. Este vorba aici despre Nicolae Steinhardt şi despre complexul său *Jurnal* al *fericirii*, operă care impune cuvântarea ca formă de statutare a adevărului lăuntric generat de convertirea la creştinism ortodox şi care, în acelaşi timp, propune un exerciţiu de acceptare creştină a vorbei, a palavrei, a colosalului zgomot de fond pe care Baudrillard îl va vedea ca antonim al cunoaşterii.

Nicolae Steinhardt (1912-989) este o personalitate notorie a culturii române, a cărei recunoaştere s-a amplificat odată cu editarea postumă a *Jurnalului fericirii* (1991). Complexul *Jurnal* steinhardtian reprezintă simbioza dintre implicarea matură a tehnicilor stilistice moderne, intuiţia valenţelor ludice ale limbajului şi o încărcătură etică apreciabilă. *Jurnalul fericirii*, scris între 1969 şi 1971, porneşte de la experienţa dramatică a detenţiei politice, Nicu Steinhardt fiind condamnat în martie 1960 la doisprezece ani de închisoare şi la confiscarea integrală a averii, alături de Constantin Noica, Alexandru Paleologu, Marietta Sadova, Arşavir Acterian, Sergiu Al-George, în „lotul intelectualilor mistico-legionari – Noica-Pillat". Paradoxal, un intelectual evreu, doctor în drept constituţional, este încadrat într-un lot legionar. De fapt, Steinhardt şi-a asumat deplin închisoarea, refuzând să participe la proces ca martor al acuzării. Paradoxurile nu se opresc aici, căci la trei

---

[1] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, 2006, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, p. 1304.

luni după arestare, în condiţii mizere, în haosul celulei 18 din închisoarea Jilava, Nicu Steinhardt are revelaţia sensului deplin al vieţii, revelaţia fericirii şi a libertăţii. Va fi botezat în creştinism ortodox, în taină, de către un alt deţinut, ieromonahul basarabean Mina Dobzeu. Cei patru ani de închisoare care urmează, până în august 1964, când va beneficia de amnistierea generală a deţinuţilor politici, sunt trăiţi în deplină fericire creştină, de asemeni, paradoxală. Boala, mizeria, anchetele dure, comportamentul inuman al unora dintre gardieni, ofiţeri sau deţinuţi, grija pentru tatăl aflat singur în Bucureşti, frământările intime generate de convertirea însăşi, niciuna dintre acestea nu împiedică adoptarea unei atitudini nobiliare. Nicu Steinhardt asociază virtuţile creştine (mila şi curajul, în primul rând) cu aristocraţia. Hristos este, în viziunea sa, nobil, gentleman şi cavaler, astfel încât, pentru a respecta modelul uman cristic, deţinutul se dovedeşte a fi, cu încăpăţânare, binevoitor, milostiv, curajos, generos, demn, inteligent. Aşa cum va mărturisi în *Jurnal*, un astfel de comportament paradoxal vine din dorinţa de „a nu acorda diavolului privilegiul măreţiei tragice". Oroarea celulei, a omenirii pestriţe şi nu întotdeauna binevoitoare, este demontată simplu, prin bună-voia şi civilitatea auto-impuse permanent. Spun „auto-impuse" deoarece nimeni nu îşi poate închipui că adoptarea unei astfel de atitudini este facilă, mai ales în mediul carceral. E suficient a ne face, măcar sporadic, auto-diagnoza, şi vom constata pertinenţa acestei observaţii.

*Jurnalul fericirii*, deci, reface experienţa detenţiei, a convertirii şi a revelării sensului vieţii. Metodele narative sunt moderne şi amintesc de căutarea camilpetresciană a autenticităţii. Firul narativ-confesiv este acronologic, iar autorul recuperează momente distincte din copilărie, interbelic, închisoare revenind la vârste distincte, într-un labirint care se conformează cuvintelor lui Thomas More, citate frecvent: *I trust I make myself obscure*. De fapt, prin acronologia derutantă, autorul urmăreşte să creeze impresia destinului ca întreg şi să certifice faptul că fiecare moment al unei vieţi face parte dintr-un dat la al cărui sens putem avea acces doar prin revelarea bruscă, dureroasă a unor adevăruri mai presus de firea comună. Detenţia şi botezul acţionează profund asupra propriei sale înţelegeri a vieţii. Parcursul biografic anterior convertirii este reconfigurat ca sumă de semne care anticipează şi pregătesc, subconştient, viaţa creştină. În echilibru, viaţa de după convertire devine provocare serioasă de construire a identităţii autentic-creştine. *Jurnalul fericirii* este un ghid deloc facil pentru certificarea adevărului unei convertiri. Mai mult, având dintru început destinaţie literară, se doreşte a fi un ghid moral pentru cititor, o formă de a scoate gândirea creştină de sub şabloanele şi stereotipiile preacucerniciei pasive.

Care sunt provocările pe care le recunoaşte Nicolae Steinhardt în anul 1969, când începe redactarea *Jurnalului fericirii*, la nouă ani după botezul „cu apă viermănoasă" din celula 18 a închisorii Jilava? Într-o primă instanţă, o provocare reală este configurarea propriei identităţi evitând tentaţia „ficţionalizării" parcursului biografic sau a trucării universului spiritual intim. Cu alte cuvinte, pentru Nicolae Steinhardt, literatura trebuie să fie reflectarea fidelă, prin cuvânt, a adevărului fiinţei spirituale. Ieşirea din adevăr conduce la eşecul iremediabil, în planul valorii etice şi estetice, al scrisului literar. Astfel, opera literară şi limbajul

artistic nu pot fi concepute în zona „trucării" ficționale. Limbajul „cinstit" înseamnă, la Nicolae Steinhardt, ieşirea din zona ficționalului şi, mai ales, evitarea tentației autoficționalizării. Autorul *Jurnalului fericirii* nu caută să reveleze adevăruri spirituale în care crede cu tărie prin apelul la proceduri şi tehnici scriitoriceşti infailibile. El îşi eliberează scrisul de sub povara intențiilor estetice şi mizează decisiv pe efortul clarificării unor probleme spiritual-religioase general umane. *„Limbajul cinstit, limbajul acela care ne liberează de limbaj, e un soi de sfințenie"*, afirmă, în *Jurnalul fericirii*, Nicolae Steinhardt[1].

În acelaşi sens, în prefața volumului epistolar *Dumnezeu în care spui că nu crezi...*, publicat în anul 2000, la Editura Humanitas, Virgil Ierunca face următoarea observație: „Credința înseamnă, cum singur mărturiseşte Nicolae Steinhardt, o depăşire a dialecticii. Dialectica strâmtorează orizonturile raționalității, fiindcă operează prin discurs, în vreme ce credința se înrădăcinează în Cuvânt. Discursul închide şi *se* închide, Cuvântul privilegiază *deschiderea* esențială: în acest spațiu disponibil, inteligența nu mai lucrează doar pe plan analitic şi conceptual, ci devine apel primitor. Libertatea creştinului se situează în această conjuncție dintre aşteptare şi răspuns, credința fiind o rectificare a întâlnirii dintre făptură şi Ziditor"[2]. Cuvântul, deci, înaintea dialecticii, cuvântul ca mărturisire responsabilă şi creatoare, generatoare de identitate spirituală reală.

Ce loc îi rămâne vorbei între aceste rigori fundamentate pe nevoia de adevăr? Căci Nicu Steinhardt trece prin experiența închisorii, a botezului şi a reconfigurării identitare nu în izolare, linişte, reculegere, ci în mijlocul unor celule înțesate de cea mai pestriță omenire. Zgomotul de fond şi „vorbăria" sunt marile provocări puse în calea celui pornit să îşi cerceteze sinele. Nicolae Steinhardt, însă, înregistrează literar zgomotul celulei şi îl resemnifică. El înțelege literatura şi ca pe o formă de împăcare cu semenii, de preluare a cuvântării acestora în propria cuvântare despre sine, istorie şi dumnezeire. Dacă destinul individual este configurat acronologic în pagini de „jurnal" spiritual, destinul istoric, cel al colectivității, devine responsabilitate asumată literar. În *Jurnalul fericirii*, istoria individuală, retrăită prin filtrul integralist al conştiinței, este întreruptă (deloc „întâmplător") de zgomotul istoriei colective, angrenată în haos. Definit de Jean Baudrillard drept „antonim al cunoaşterii", zgomotul închisorii este acelaşi cu zgomotul lumii întregi, formă de anulare a legăturii omului cu sinele şi de „amăgire" prin contactul iluzoriu cu ceilalți.

Înaintea lui Baudrillard, Nicolae Steinhardt acuză zgomotul ca sursă de simulacre. „Cheia" titlului dat fragmentelor inserate în *Jurnal* trimite la vasta „închisoare" a lumii (occidentale) moderne, la aparenta libertate mimată prin exprimare şi comunicare de masă. Apelul la titulatura cu o sonoritate ieşită din comun – *Bughi mambo rag* se numesc aceste fragmente risipite în rețeaua jurnalului – face ca zgomotul exterior, haotic să fie asociat cu modernitatea occidentală, cu

---

[1] Nicolae Steinhardt, 2008, *Jurnalul fericirii. Opere I*, Editura Polirom, Iaşi, p. 574.
[2] N. Steinhardt, 2000, *Dumnezeu în care spui că nu crezi... Scrisori către Virgil Ierunca (1967-1983)*, Ediție îngrijită şi note de Monica Manu, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 6.

degradarea culturii prin exprimarea „de masă". Cele trei cuvinte trimit la trei stiluri muzicale (*boogie-woogie*, *mambo*, *reggae*) zgomotoase, „agitate", care prin energia pe care o consumă anulează ecoul interior, orientează spre exterior, spre modă, spre dez-individualizare. În acelaşi timp, sunt expresia unui limbaj accesibil omului modern, creat pentru o sensibilitate educată în spiritul „masei". Am fost şi sunt tentată, citind pasajele *Bughi mambo rag*, să compar efectul suprapunerii conversaţiilor din celulă cu „efectul de telecomandă", cu ceea ce rezultă din schimbarea înainte şi înapoi a canalelor de televiziune. Conştient de pericolele modernităţii, Steinhardt le demontează „din interior", devenind, mai ales în aceste pasaje, un modern (însă un modern cu vocaţie creştină).

Riscând o forţare a ceea ce Umberto Eco numea „limitele interpretării", mă voi opri asupra fiecărui stil muzical indicat anterior, subliniind aspectele care – întâmplător sau nu – argumentează inedita combinaţie „bughi mambo rag".

Stilul *boogie-woogie* este o formă de blues bazată pe interpretarea la pian, în vogă în America anilor '30 şi '40. Devine faimos mai ales prin concertele de la Carnegie Hall, din 1938 şi 1939, ale lui Albert Ammons, Meade Lux Lewis şi Pete Johnson. Interesant este faptul că cei trei pianişti interpretează simultan partituri distincte, bazate pe acelaşi ritm (*boogie*), reuşind să creeze sincronizări şi armonii surprinzătoare şi coerente. Este vorba despre un limbaj muzical bazat pe suprapunerea a trei (sau mai multe) mesaje distincte care au în comun ritmul. Fragmentele *BUGHI MAMBO RAG* din *Jurnalul fericirii* aplică acelaşi procedeu al suprapunerii mesajelor. Ritmul şi contextul emiterii discursurilor suprapuse sunt aceleaşi. Rezultatul selecţiei literare generează, cel mai adesea, hazul, ceea ce conduce la un discret sentiment al participării la suferinţa-spectacol. Departe de ceea ce Adrian Marino numea „tentaţia eroizării", Nicolae Steinhardt reuşeşte să suprapună „muzical" manifestări reale ale umanităţii închisorii. Efectul estetic asupra cititorului este, cel mai adesea, asimilarea prin râs (şi plâns) a acestei umanităţi. Reţin, pentru ilustrare, un astfel de fragment:

„*BUGHI MAMBO RAG*

*Codobatură e* bergonenette, *dar al naibii să fiu dacă mai ştiu cum se zice leuştean... M-a înnebunit Fotiade cu păsările, cu zarzavaturile şi cu florile. Nu le mai ştiu. Le ştiu pe sărite. Unele da, altele nu, parcă s-au prăbuşit în goluri de beznă, le-a înghiţit neantul, s-au dezintegrat cum se găuresc ciorapii de nailon. Şi totuşi le ştiam pe toate... a, leuşteanul, ia stai... N-am scris nimic, absolut nimic contra regimului. În fiecare scrisoare i-am scris: e bine,* e bine, *sunt sănătos, câştig, slavă Domnului, cât îmi trebuie, suntem sănătoşi, nu ducem lipsă de nimic, e bine... Păi atunci?... El, el mi-a scris, frate-miu. Eu îi spuneam că sunt mulţumit, mulţumit, mulţumit, iar el de acolo: las' că ştiu eu, ce-mi tot împui capul cu prostii, parcă n-am şti noi... Las' că înţeleg eu că e exact pe dos... E la* Romani *13, textul e categoric, domnule Ioaniţiu, că ne convine sau ba, textul e clar, mă întreb cum de-l poate contesta un creştin... Ai un frate la Atena? Zic: da. Zice: îi scrii? Zic: da. Zice: şi te plângi de regim, defăimezi ţara? Răspund: nu, ferească Dumnezeu... Uite scrisorile... Tocmai, foarte bine, ce bine că le aveţi, daţi-mi voie să vă arăt,*

*uite: sunt mulţumit, câştig, e bine, bine... Dar* el *ce spune... El, treaba lui, nu ştiu, uitaţi-vă ce spun eu: e bine... Dar el?... Lăsaţi, prea sfinte...* Livèche, *dragă,* livèche, *bine că-mi adusei aminte... El, treaba lui, nu ştiu, uitaţi-vă ce spun eu: e bine... Dar* el?...*! Nu ştiu, n-am spus eu, el, frate-miu, nu eu, nu în scrisorile mele... Mă, tu-ţi baţi joc de noi, mă podoabă, mă pramatie, mă ticălosule, mă grecule,* las' că ştim noi... *Ei, dacă ar fi trăit conu Alecu... Tătărăscu nu-i venea nici până la talpa piciorului, ce deosebire, o prăpastie... Când Ferdinand şi Maria l-au trimis pe Hiottu la Paris, el singurul a spus că rău fac. Şi a propus să îl trimită pe Baliff, care îi era simpatic lui Carol... Zic: el, nu eu. Zice: ce crezi că nu ştim c-ai vrea să fii şi tu la Atena cu el, că altfel nu ţi-ar fi scris el aşa... Şi mă înşfacă... îi spune Demetrios lui Marcellus.*"[1]

În fragmentul de mai sus se suprapun patru discursuri distincte, într-un efect de polifonie derutantă. Fiecare dintre discursuri reprezintă mărturisirea unei dileme: de ordin lingvistic, biografic, teologico-politic şi istoric. Confesiunile au încărcătură dramatică certă: teama că memoria este supusă şubrezirii, autocompătimirea naivă a inocentului prins în ironiile sistemului, zdruncinarea credinţei şi polemica teologică[2], conservarea abilităţilor intelectuale prin exerciţiul istoric. Se pare că atenţia receptorului-martor este atrasă prioritar de povestea epistolelor „inocente". Excesul de precauţie şi servilism al unui om conştient de pericolul cenzurii atrage, ironic, tocmai consecinţele de care acesta se fereşte. Trei aspecte generează cel puţin zâmbetul compătimitor: repetarea formulării „e bine", implicarea stereotipiilor cu semnificaţie religioasă („slavă Domnului" şi „ferească Dumnezeu") în faţa unor apărători ai materialismului dialectic şi răspunsul dat anchetatorilor care pun în faţa anchetatului corespondenţa intimă a acestuia, încălcându-i libertatea elementară a comunicării cu familia: „Tocmai, foarte bine, ce bine că le aveţi, daţi-mi voie să vă arăt, uite: sunt mulţumit, câştig, e bine, bine...".

Cel de-al doilea cuvânt din titulatura fragmentelor discutate, „mambo", desemnează un stil muzical cubanez, derivat din ritmurile africane, popular în America Latină, în aceiaşi ani '30 şi '40. În anii '50, spectacolele mambo fac vogă în Statele Unite, pe Broadway, şi mai ales în rândul comunităţilor cubaneză, africană, portoricană, dar şi între italieni şi evrei. Julie Malnig[3] de la New York University demonstrează că termenul „mambo" este preluat din limba sclavilor de origine africană, lucrători pe plantaţiile cubaneze, iar semnificaţia acestuia este

---

[1] Nicolae Steinhardt, 2008, *Jurnalul fericirii. Opere I*, Editura Polirom, Iaşi, p. 233-234.

[2] În cap. 13 din *Epistola către Romani*, Pavel cere „să ne supunem stăpânilor": „Tot sufletul să se supună înaltelor stăpâniri, căci nu este stăpânire decât de la Dumnezeu; iar cele ce sunt, de Dumnezeu sunt rânduite. Pentru aceea, cel ce se împotriveşte stăpânirii se împotriveşte rânduielii lui Dumnezeu. Iar cei ce se împotrivesc îşi vor lua osânda" (*Romani* 13, 1-2). De la clarificarea nuanţelor textului paulinic pleacă Nikolai Berdiaev în eseul publicat în limba română sub titlul *Împărăţia Spiritului şi împărăţia Cezarului*, traducere de Ilie Gyurcsik, Editura Amarcord, Timişoara, 1994.

[3] Julie Malnig, 2008, *Ballroom, Boogie, Shimmi Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, University of Illinois Press, p. 166.

„conversație cu zeii". Deși e puțin probabil ca etimologia cuvântului să fie revelatorie în interpretarea de față, coincidența rămâne interesantă.

Și, pentru a încheia acest exercițiu speculativ, cuvântul *reggae* desemnează un stil muzical jamaican, cu originea în anii '60. Aceeași cercetătoare americană arată că *reggae* și *rag* (engl. „cârpă", „zdreanță") au etimologie comună. Versurile melodiilor reggae abordează teme ca religia, iubirea, sărăcia, injustiția, războiul sau manipularea politică. Ca o posibilă coincidență, parte din aceste probleme constituie suportul fragmentelor *Bughi mambo rag* din *Jurnalul fericirii* și pretextul discursurilor suprapuse ale deținuților „în zdrențe".

În esență, titlul ineditelor fragmente din *Jurnalul* lui Nicolae Steinhardt anunță o abordare ludică a zgomotului de fond, dar și o poziționare ironică față de prejudecăți. Scriitorul manifestă un interes real pentru acel limbaj care se potrivește omului modern. Coerenței de substanță din discursul confesiv, autobiografic, i se opune aparenta incoerență a discursului colectiv, suprapus. Rolul înregistrării conversațiilor din celulă îmbină dimensiunea estetică și cea etică. Dincolo de impactul emoțional asupra cititorului, variind de la râs la revoltă, se urmărește discreta reflectare a unei anume părți din umanitatea închisorii, cea alambicat-discursivă.

Interesantă este și invocarea, la finalul unora dintre episoadele *Bughi mambo rag,* a două personaje, Demetrios și Marcellus[1]. Acestea apar în filmul american *The Robe* (1953), prima producție de tip CinemaScope[2]. Tema filmului este convertirea. Subiectul are ca fundal Roma antică și Iudeea anului 32 d. Hr. Tribunul Marcellus Gallio este trimis de Caligula, împreună cu legiunea, la Ierusalim. Este însoțit de sclavul său grec, Demetrios, care, văzând intrarea în cetate a lui Hristos, este atras de noua credință. Marcellus și soldații săi duc la îndeplinire ordinul de execuție prin crucificare a lui Iisus. Câștigă la zaruri cămașa celui răstignit (punctul de plecare este evanghelic; v. *Ioan* 19, 23-24) și pleacă, la ordinul lui Pilat Pontius, spre Capri. Pe drum, îmbracă haina câștigată, iar aceasta îi arde carnea. Înspăimântat, Demetrios ia cămașa, își blestemă stăpânul și fuge. Marcellus este urmărit de coșmaruri și viziuni. Devine executant al ordinului imperial de a distruge cămașa, de a urmări și anihila membrii noii credințe, în Iudeea. Odată intrat în grupul de creștini de la Cana, el cunoaște pe Simon (Petru) care îl convertește, spunându-i, între altele, că Hristos l-a iertat pentru crima sa. Demetrios

---

[1] „*... pe urmele panterei Baghera... până la urmă și generalul Firu, autorul* Epignozei, *a renunțat la spiritismul dumneavoastră... cea mai bună miere fiind cea de salcâm... fanerogamele... îi spune Marcellus lui Demetrios...*" „*... Așadar nominativ* purușă, *acuzativ* purușam, *instrumental* purușena, *dativ* purușaia, *ablativ* purușat, *genitiv* purușasia, *locativ* purusé, *vocativ* purușa... *conjugarea a IV-a:* audiverim, audiveris, audiverit, audiverimus... *o mangustă mâncată de cobre...* audiveritis, audiverint... *îi spune Demetrios lui Marcellus...*" (*Jurnalul fericirii*, 2008, p. 437; 504).

[2] Sloganul sub care s-a făcut publicitatea filmului a fost „the modern entertainment miracle you see without glasses" (*miracolul divertismentului modern, pe care îl vezi fără ochelari*, traducerea mea I. C.). Dincolo de înțelegerea pragmatică a acestuia, ca formă de a anunța folosirea unei noi tehnologii cinematografice (proiecții de dimensiuni mari), rămâne ironia (modernă) din asocierea cuvintelor *entertainment* și *miracle.*

însuşi joacă un rol decisiv în convertirea stăpânului, detaliindu-i aspecte al noii credințe. Întors la Roma, Marcellus refuză să își renege credința și este ucis. Scena execuției sale nu este redată, personajul fiind văzut, la final, într-un decor celest.

Am rezumat subiectul producției cinematografice americane pentru a contextualiza câteva observații. În primul rând, epica filmului repetă un traseu „tipic" al convertirii. Saul din Tars, prigonitor al celor ce îl urmau pe Hristos, avea să se converteascǎ după ce a asistat la uciderea cu pietre a lui Ştefan (anul 34) şi a supravegheat veşmintele aruncate pe jos de lapidatori. Acest tip de convertire vine ca urmare a conştiinţei păcatului complicității la ucidere (deci din contrazicerea caracterului just sau justițiar al execuției). Convertirea ficțională a lui Marcellus este inițiată pe drumul spre Capri (similar celei de pe drumul Damascului) şi „clarificată" prin învățături (Petru, în *The Robe*, Anania, în cazul real al lui Saul din Tars). Convertirea se verifică prin credința în mântuire, iar aceasta se manifestă deplin în curajul martirajului. Marcellus devine martir, deşi, din rațiuni de ordin „estetic", martirajul nu este redat cinematografic.

Nicolae Steinhardt este un insațiabil „consumator" de filme. Invocarea redundantă a celor două personaje poate avea două surse: fie filmul a fost rezumat, în celulă, de un deținut, fie a fost vizionat (mai puțin probabil) înainte sau după intervalul 1960-1964[1]. Este posibil ca o producție ca *The Robe* (rezumată în închisoare sau văzută la cinematograf) să-l fi impresionat. Îndrăznesc, însă, a crede că propria convertire şi îndelungata experiență carcerală impun o doză suplimentară de realism criteriilor sale de evaluare estetică și etică. În fond, invocarea celor două personaje, Demetrios şi Marcellus, este o formă inedită de a pune față în față convertirea reală cu o convertire ficțională, dar şi o cale prin care convertirile din creştinismul timpuriu sunt reactualizate. Contextul istoric totalitar repetă, într-o formă „modernă", prigoana romană şi martirajul.

Fragmentele *Bughi mambo rag* au, în esență, rolul de a intensifica impresia de jurnal individual şi colectiv şi cea de înregistrare „imediată" a contextului discursiv exterior. Evoluției individuale i se opune zgomotul istoriei colective, neomogen, amorf. Vocile colegilor deținuți pot fi interpretate în maniere diferite: ca unic mod de salvare de la anulare şi des-ființare, ca mod de a rezista îndobitocirii și iminenței morții, ca mijloc de socializare și de fraternizare, sau, diametral opus, ca agresare diabolică a liniştii interioare.

*„BUGHI MAMBO RAG*

*– Oi fi d-ta, domnule, prinț şi coborâtor direct din nu ştiu câţi domnitori, dar te-ai pişat şi nu te-ai spălat pe mâini...*

*– Eu?!*

*– Da, d-ta, ce, te faci că nu știi, ai umblat cu mâna la daraveră şi pe urmă ai atins cănița din care bem noi, care nu coborâm din voievozi...*

*– Dar nici nu...*

---

[1] Pelicula a rulat în cinematografele americane în anii '50 şi a fost difuzată de ABC-TV în ajunul sărbătorii de Paşti, 1967.

– *Ba da!* De trei zile te urmăresc, *domnule prinţ, şi ieri tot aşa ai folosit tineta şi nu te-ai spălat, vrei să ne infectezi pe toţi...*

*– Dacă mă spălam puneam toată mâna pe căniţă...*

*– Da, dacă te spălai...*

*– Da' nu vezi că nici nu e apă...*

*– Las' că ştim noi. Ce, ieri n-a fost apă? Şi tot nu te-ai spălat. Ce-ţi zici, pe ăştia lasă să-i ia dracu de mitocani...*

*– Îmi atribui nişte gânduri...*

*– Nu ţi-ar fi ruşine!*

*– Ruşine, dacă-i vorba aşa, să-ţi fie dumitale că-mi faci proces de intenţii şi-mi aduci acuzaţii gratuite...*

*– Ba să-ţi fie ţie, cât eşti tu de prinţ, porcule şi măgarule...*

*– Dobi...*

*– Bine ţi-au făcut că te-au băgat aici, aşa meriţi...*

*– ...toc împuţit ce eşti!*

*Tăcere, tăcere, domnilor, TĂCERE. Vine caraliul!*"[1]

Printr-o astfel de înregistrare, Nicolae Steinhardt ilustrează ceea ce observa cel mai fidel şi apropiat prieten al său, Alexandru Paleologu, în discuţia cu Stelian Tănase: „După componenţa ei, o celulă de închisoare poate fi o Academie, un salon *où l'on cause*, o ţigănie sau un infern"[2]. Celula este decisiv condiţionată, în substanţa ei „ambientală", de cei care o populează. În decursul paginilor de *Jurnal*, Steinhardt oscilează adesea între calificativele de „rai" sau „iad" acordate mediului carceral.

Fragmentele sunt scrise cu inteligenţă şi ironie subtilă, având un tâlc anume, o pildă. Dacă Aleksandr Soljeniţîn notează, în deschiderea *Arhipelagului Gulag*, o listă cu două sute de nume ale celor care au suferit şi i-au împărtăşit suferinţa, încărcându-l astfel cu responsabilitate morală şi justiţiară, Nicolae Steinhardt inserează fragmentele *BUGHI MAMBO RAG* ca mărturii ale celor care şi-au păstrat sau nu demnitatea, „în celule concepute să ducă numai la denunţ şi spurcăciune, la prăbuşire şi demenţă"[3]. Jurnalul său primeşte, astfel, şi valoare de expresie colectivă şi funcţie justiţiar-morală. Practic, destinul colectiv, istoric, este asumat şi prelucrat literar în *Jurnalul fericirii* (şi) prin aceste fragmente inedite.

Intenţionalitatea literară a scrierii lui Nicolae Steinhardt se face remarcată mai ales prin aceste fragmente ingenios inserate în paginile „jurnalului" acronologic. Autorul alege să „înregistreze" vocea colectivă, aproape poetic, deci să producă impact estetic asupra unui cititor virtual, liber deja (pe plan politic) sau eliberat prin lectură. Vocea colectivă are o „misiune" profundă în construirea mesajului literar şi a celui religios. În economia textului, momentul cheie din evoluţia spirituală a „personajului-narator" este dispus la finalul primei cincimi:

---

[1] Nicolae Steinhardt, *op. cit.*, p. 292-293.

[2] Al. Paleologu, Stelian Tănase, 1996, *Sfidarea memoriei (Convorbiri), aprilie 1988-octombrie 1989*, Editura Du Style, Bucureşti, p. 181.

[3] *Jurnalul fericirii*, 2008, p. 118.

botezul de la 15 martie 1960, în celula 18 din închisoarea Jilava. Înaintea acestui moment, vocea colectivă îl deranjează, îl îngrozeşte, îi zdruncină fragilul echilibru interior. Celula supraaglomerată este „un maţ subpământean", „o *bombă* de proporţii uriaşe" unde îl „izbeşte o duhoare de necrezut", unde lumina e orbitoare, „un fel de azil de noapte geometric amplificat". Impactul covârşitor este de „contradictoriu simţământ de pustietate şi aglomeraţie". Primele „voci" sunt „sforăituri vânjoase" care, paradoxal, „nu rup tăcerea adâncă, asemenea norilor izolaţi care nu covârşesc unitatea cerului violent albastru"[1]. Mai târziu, haosul diurn al vocilor, cuvintelor, mişcărilor îl îngrozeşte pe intelectualul încarcerat. Are deja formulată o teorie a comunicării deloc favorabilă acestui haos verbal.

„Plotinism.

Există o degradare.

La început e Cuvântul, Logosul.

Oamenilor li se hărăzeşte a cuvânta.

Cuvântul se degradează în vorbă.

Vorbele se prefac în şabloane automate. Aceasta e faza decăzută (rapidă, *Kali yuga*) a lozincii. Heidegger stabileşte şi el deosebirea între *Wort* şi *Gerede*.

Personajul lui Saltîcov-Scedrin (*Domnii Goloviov*), care potopeşte totul sub avalanşa de vorbe. Abisul ferdiclar al lui Duhamel în *Chroniques des Pasquier*: fără fund; taina înfiorătoare a prostiei şi micimii. Ferdinand şi Claire: comentariul şoptit şi perpetuu al fleacurilor. Nesecata putere generatrice a neroziei; hăţişul exegezei nimicurilor. Oul şi găina, Soma şi celula...

Prin cuvinte oamenii îşi comunică idei, sentimente, informaţii. Şi acel extaz în faţa binelui, frumosului şi adevărului care nu-ţi îngăduie să taci. (...) *În faţa frumosului, lămuri el, singurătatea devine apăsătoare. Şi e o seară prea frumoasă, domnule*...

Vorbăria nu mai e decât zgomot de fond. Iar lozinca – lavă îngheţată – transmite minciuna în stare stabilă, congelată."[2]

Primele impresii produse de celulă şi aglomeraţie, de proximitatea haosului, primele înregistrări, „involuntare", ale vorbelor (degradare a cuvântului) sunt, din perspectivă cronologică, anterioare momentului botezului.

„7 martie 1960 [...] Clădirea e sinistră, dar interiorul celulei aduce a iarmaroc, a tablou de Breughel, Chagall, a balamuc... E o aglomeraţie de neconceput, abia te poţi mişca, gălăgia e formidabilă, deşi se vorbeşte numai în şoapte (cel puţin teoretic), coada la tinetă e neîntreruptă, circulă întrebările cele mai năstruşnice: *cum se spune cintezoi pe franţuzeşte? prin ce pace s-a încheiat războiul de şapte ani? cum se spune alarmă pe nemţeşte? care-i numele celor trei parce, celor două muze, celor trei graţii, celor şapte înţelepţi ai lumii antice? celor şapte regi ai Romei? Celor trei cuconi din Babilon, dar pe siriacă? – cum îi cheamă pe fraţii Buzeşti cu numele mic? cine a compus* Ţar şi teslar*? care-i*

---

[1] *Ibidem*, p. 158.
[2] *Ibidem*, p. 116.

*capitala Suabiei? care sunt râurile din Eden? da' hasmaţuchi, cum se spune pe franţuzeşte? dar pe englezeşte?*

*Bughi mambo rag.*"[1]

Nicolae Steinhardt identifică două forme de tortură în închisorile comuniste, mult mai eficiente decât tehnicile medievale. Este vorba despre „tortura prin Timp" şi „tortura prin balamuc". Prima se fundamentează pe izolare completă, cea de a doua, pe convieţuirea „cu o sută de oameni într-o încăpere de 20 mp". Închisoarea degenerează în „balamuc" pentru că „omul în condiţii excepţionale de presiune se sminteşte. Puşcăria, fie vorba între noi, e uşoară; teribil e balamucul. Şi organizatorii ei au făcut tot ce le-a stat în putinţă pentru a preface temniţa în balamuc. Bătaia, ranga, brutalităţile cele mai grozave, chinurile fizice cele mai studiate nu-s decât floare la ureche faţă de chinul prin nebunie"[2].

După momentul botezului, în structura textului, fragmentele suferă o sensibilă modificare a abordării. Zgomotul colectiv este acceptat, iar transcrierea amalgamului de întrebări şi răspunsuri confirmă aspectul de „Universitate" al celulelor, dar şi pe cel de univers insuportabil. Fragmentele produc hazul discret, „englezesc", prin modul de îmbinare a mesajelor, prin confuziile în transmiterea şi receptarea întrebărilor şi răspunsurilor. Inserarea vocii colective devine joc estetic atent gestionat, care impune o imagine cu multiple paliere, imaginea salvării prin vorba purtătoare de sens, a salvării prin ceilalţi, a rezistenţei prin ceilalţi sau a rezistenţei în defavoarea celorlalţi. Este imaginea redimensionată a umanităţii din închisoare, un mozaic supus uniformizării şi anulării, dar care se salvează prin cuvânt, cunoaştere şi participare. Acceptarea şi implicarea în dinamica grupului sunt consecinţa creştinării, a botezului, sunt o cale de transformare a sinelui prin contactul cu ceilalţi. Nicolae Steinhardt devine un om nou nu doar prin taina unui botez umil prin ritual şi somptuos prin trăire. Omul nou, religios este confirmat prin ceilalţi, astfel încât vocea colectivă devine parte a destinului său religios, înregistrarea vie a prezenţei şi a rezistenţei în comunitate.

Fragmentele *Bughi mambo rag* au ca pretext înregistrarea fragmentară a convorbirilor suprapuse din celule. Amplasarea lor între momentele de confesiune şi rememorare subiectivă este un procedeu literar inedit prin care sunt multiplicate şi adâncite semnificaţiile. Sinele se plasează în paralelism cu un mediu exterior impus, producător continuu al zgomotului de fond. Simultan, sinele îşi completează fiinţa prin raportare la acest mediu. George Ardeleanu observă, în monografia sa, rapida integrare a proaspătului botezat în „rutina"[3] acaparatoare a celulei.

---

[1] *Ibidem*, p. 162.

[2] *Ibidem*, p. 441.

[3] „Ritmul intens al celulei nr. 18 ne înşfacă imediat. Părinţii greco-catolici sunt de serviciu pe cameră. Părintele Mina are de spălat o cămaşă. Doctorul Al-G. ne convoacă: vreo câţiva stăm înghesuiţi pe marginea patului său, alţii pe a patului din faţă. Se vorbeşte în continuare despre teoria actului şi astăzi mie îmi revine a vorbi despre actul de creaţie la Proust. Stăm îngrămădiţi şi vorbim aprig şi în şoapte. Mulţi dintre deţinuţi, atraşi de tot ceea ce face «lotul Noica», se strâng în jurul nostru. Se vede limpede că timp de un ceas

Cutremurul botezului, conştiinţa metanoiei sunt trimise către un palier profund al fiinţei însă nu sunt separate de trăirea diurnă sau „cotidiană". În mod voluntar, sinele îşi creează un palier intim al existenţei spirituale, manifestat printr-o acută luciditate şi „trezvie". În acelaşi timp, acceptă pe ceilalţi ca persoane înzestrate cu duh, care vorbesc pentru a-şi salva fiinţa.

Varlam Şalamov, memorialist de referinţă în literatura rusă, identifică, în *Povestiri din Kolyma*, o categorie aparte între deţinuţii politici: intelectualii. Aceştia, indiferent de zona geografică în care se manifestă Gulagul, se regăsesc în faţa unei realităţi absurde; brutalitatea şi violenţa fizică pornite din ură înlocuiesc valorile şi ierarhiile morale şi spirituale tradiţionale. Mulţi dintre aceşti intelectuali, observă Şalamov, supravieţuiesc devenind povestitori, dascăli sau actori de ocazie. De fapt, cuvântul şi cuvântarea au efect curativ complex. Implică raţiunea şi cunoaşterea într-un discurs cu valenţe informative, persuasive, argumentative sau pur estetice. Conduc, prin însăşi natura comunicării, la cuminecare şi comuniune. Atrag o doză infimă, dar vitală, de sens, într-o situaţie absurdă. Dau sentimentul utilităţii. Creează plăcerea evadării în abstract şi ficţional.

În eseul dedicat Gulagului românesc, Ruxandra Cesereanu numeşte plastic această categorie de deţinuţi (intelectualii povestitori) – „Şeherezade de bâlci penitenciar" sau „Şeherezade cu apetit epic"[1]. Nicolae Steinhardt însuşi „pune în scenă", singur, *Cântăreaţa cheală* a lui Eugen Ionescu. Tot el prezintă actul de creaţie la Proust şi rezumă romanul lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit*. Deţinuţii politici ţin prelegeri de istorie a antichităţii şi de indianistică, predau lecţii de franceză, engleză şi germană, interpretează *Evangheliile* şi marile texte filosofice, rezumă filme, concurează în abilităţi intelectuale şi cultură generală.

O adevărată paradă de erudiţie şi tonus intelectual creionează ceea ce Aleksandr Soljeniţîn numea „primul cerc"[2]. De fapt, Nicolae Steinhardt nu insistă (decât foarte rar), în *Jurnalul fericirii* sau în mărturisiri, să coboare spre infernul celorlalte cercuri concentraţionare. El rămâne la nivelul acestui prim cerc al privării de libertate, în care omului îi sunt permise, totuşi, nişe de salvare a identităţii.

Mai fac aici observaţia că Nicolae Steinhardt diferenţiază subtil între cuvântare şi vorbărie. Cuvântarea „purtătoare de sens" este preluată în partea de confesiune din *Jurnal*, vorbăria (zgomotul de fond) este aglomerată în pasajele *Bughi mambo rag*. Ideile care vin în acord cu propriile lui concepţii, care îi

---

ori două uită de locul unde se află. Abstracţiunea şi documentarea îşi întind mrejele şi-i răpesc niţel pe oameni întru bucurie, amăgire." (*Jurnalul fericirii*, 2008, p. 169-170).

[1] Ruxandra Cesereanu, 2005, *Călătorie spre centrul infernului. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*, Editura Polirom, Iaşi, p. 47; 76.

[2] În romanul *Primul cerc*, Aleksandr Soljeniţîn înregistrează şi investighează suferinţele înţelepţilor, ale eruditilor şi idealiştilor cărora li se permite, în detenţie, să comunice, să împărtăşească şi să recepteze cunoaştere. Rolurile se inversează în acest prim cerc. Torţionarii sunt cei lipsiţi în mod real de libertate, pe când deţinuţii descoperă şi conservă libertatea la nivel spiritual. Este, probabil, un paradox asemănător cu cel invocat de Constantin Noica în *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru*, când învingătorul istoric cere învinşilor să îi intermedieze iertarea divină.

îmbogățesc înțelegerea lumii, a umanității, a culturii şi a istoriei sunt preluate, absorbite, însuşite şi utilizate prin propriul filtru spiritual. Simpla vorbărie, cu dramele, temerile, dilemele sau mizeriile morale aferente e condensată, prin inteligentă, fină suprapunere, în fragmentele *Bughi mambo rag*. Rămâne de stabilit atitudinea scriitorului față de vorbărie, intenția lui estetică şi etică manifestată prin înregistrarea literară a acesteia. Consider că, inclusiv față de zgomotul de fond, scriitorul manifestă o atitudine creştină: acceptarea ca dat, ca parte din provocarea închisorii. Deținuții sunt, în aceeaşi înțelegere creştină, purtători ai Duhului, deci ființe a căror existență rezultă din voia lui Dumnezeu. Nicolae Steinhardt şubrezeşte efectul demonic al torturii „prin balamuc” demontând resorturile şi efectele balamucului, retrăgându-se într-o comunicare creştină cu sinele. În plan literar, el înzestrează haosul auditiv al celulei cu efecte ludice. Rostul înregistrărilor *Bughi mambo rag* este de a opune profunda trăire interioară furnicarului exterior al celulei, de a înregistra nuanțe esențiale ale umanității închisorii, de a comunica, într-un limbaj modern, capcanele modernității înseşi: dezindividualizarea, despiritualizarea, dezintegrarea interioară a ființei aspirate în iureşul lumii exterioare.

**Bibliografie**


1. *Biblia sau Sfânta Scriptură*, 2006, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti.
2. Cesereanu, Ruxandra, 2005, *Călătorie spre centrul infernului. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*, Editura Polirom, Iaşi.
3. Malnig, Julie, 2008, *Ballroom, Boogie, Shimmi Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, University of Illinois Press.
4. Paleologu, Alexandru, Tănase, Stelian, 1996, *Sfidarea memoriei (Convorbiri), aprilie 1988-octombrie1989*, Editura Du Style, Bucureşti.
5. Steinhardt, Nicolae, 2000, *Jurnalul fericirii. Opere I*, Argument de P. S. Justin Hodea Sigheteanul, Ediție îngrijită, studiu introductiv, repere bio-bibliografice şi indice de Virgil Bulat, note de Virgil Bulat şi Virgil Ciomoş, cu „Un dosar al memoriei arestate” de George Ardeleanu, Editura Polirom, Iaşi.

# AUTOAREA ŞI (NON)INTENŢIA LITERARITĂŢII ÎN JURNALUL INTIM

**Irina CONDURARIU**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

*On veut identifier des correspondances spécifiques aux journaux intimes qui font possible une limite entre littérature et non-littérature dans l'espace très controversé de l'écriture féminine. Ainsi, parce qu'une auteur a un grand embarras du choix en ce qui concerne l'écriture, la littérarité devient un concept sans équilibre, mais aussi un défi dans la recherche, qui atteint son but avec l'esquisse généralisée de celle qui peut être considérée créatrice du journal intime.*

Luând drept reper esenţial percepţia femeii-diarist asupra propriei persoane, este uşor de observat că aceasta se concretizează de cele mai multe ori într-o scriitură care ilustrează încercarea unei conturări a sinelui privit din mai multe perspective, iar analiza unor particularităţi ale scriiturii feminine în jurnal implică în acelaşi timp conturarea profilului scriitoarei de jurnal intim. Nu vom urmări în principal în ce măsură evenimentele expuse sau prezenţa scriitoarelor în miezul evenimentelor menţionate, printre semeni sau faţă în faţă cu ele însele, sunt adevărate, căci ele, diaristele, sunt dublate de cele mai multe ori de vocaţia de prozatoare. Dar ni se pare interesant de remarcat, mai presus de realitatea în sine, scriitura, care creează un personaj conturat în direcţia autoficţionalizării. Datorită faptului că autoarea are totala libertate de alegere pe care o presupune scriitura, conceptul de literaritate pe teren diaristic este unul libertin şi instabil totodată.

Aflat aşadar în ipostaza de cercetător pe acest teren, te vezi pus în situaţia de a identifica ce corespondenţe sau însuşiri ale jurnalelor intime fac posibilă trasarea hotarului dintre literatură şi non-literatură. Cum conceptul de *literaritate* s-a dovedit dintotdeauna unul deosebit de fragil, vom lua în considerare trei caracteristici fundamentale pe care trebuie să le avem în vedere în cercetarea oricărei creaţii ce se încadrează în sfera literaturii[1]. În primul rând trebuie menţionat specificul operei literare ca operă de artă sau obiect al trăirii estetice din care rezultă „frumuseţea sau graţia formei”. În al doilea rând avem de-a face cu o anumită trăsătură a limbajului literar care-i conferă plasticitatea, creând din punct de vedere lingvistic „o anumită stare de lucruri fictivă”. În fine, trebuie să luăm în considerare teoria conform căreia trăsătura diferenţială a literaturii ar fi ficţiunea care dă naştere autonomiei depline a lumii reprezentate în operă. Având în vedere că, în cercetările din ultima vreme, a slăbit importanţa ficţiunii ca trăsătură diferenţială a literarităţii, s-a creat teoria conform căreia operele verbale dobândesc

[1] Cele trei caracteristici care definesc în mod sintetic literaritatea au fost inspirate de studiul lui Hernyk Markiewicz, 1988, *Conceptele ştiinţei literaturii*, Bucureşti, Univers. p. 65 şi urm., considerându-le definitorii pentru problematica jurnalului intim, fără a avea intenţia de a le aprecia drept unice şi capabile de a cuprinde toate aspectele necesare în conturarea conceptului.

apartenență literară atât datorită caracterului fictiv (chiar și parțial) al lumii reprezentate, cât și datorită „organizării speciale” în raport cu cerințele comunicării lingvistice uzuale, dar și datorită modului de plăsmuire artistică (plăsmuirea mijlocită posedând, așa cum am menționat mai sus, concomitent însușiri ale fictivului).

În acest fel, devine demnă de luat în seamă opinia lui Eugen Simion, conform căreia în orice scriere intimă există, de la un anumit grad de profunditate, o *ficțiune involuntară*, deci o formă de literatură. Deși intenția autoarelor este de a nu face în niciun caz ficțiune și de a respecta cu sfințenie una din clauzele primordiale ale existenței jurnalului, sinceritatea, de cele mai multe ori ficțiunea se creează aproape singură, căci pana alunecă singură pe hârtie și face minuni acolo și atunci când te aștepți cel mai puțin. Mai mult, orice discurs confesiv tinde să devină, vrea sau nu, unul literar, căci *adevărul* pe care mizează jurnalul poate deveni *frumos*, deci obiect de studiu estetic și prin el însuși, fără artificiu[1]. Dar cum stilul diaristic se bazează pe alte convenții decât cele acceptate de literatura de ficțiune, orice încercare de conturare a unui stil confesiv apare tocmai acolo unde el pare a fi voit neglijat, căci până și adevărul și autenticitatea trebuie să se subordoneze în orice scriere frumosului[2].

Cu toate acestea, esența literarității jurnalului intim feminin este non-lingvistică, căci ea nu este artă a cuvântului, ci artă a faptului trăit, într-o oarecare măsură o „evadare din existență și într-o altă măsură a sporire a sensurilor vieții” (Șerban Cioculescu). Luând în considerare o opinie a lui Mircea Eliade[3] în acest sens, trebuie să ținem seama de cele două stiluri identificate de acesta în redactarea jurnalului intim: *stilul Léautaud,* care pune accentul pe autenticitate și cultivă nemijlocit fraza neprelucrată pentru a da mai multă credibilitate confesiunii, aici putând enumera jurnalul lui Jeni Acterian, care consemnează fără intenția de a da expresivitate literară rândurilor sale, sau pe cel al lui Alice Voinescu ce l-a scris fără a înfrumuseța în mod voit scriitura; de cealaltă parte se situează *stilul Jünger,* care prelucrează, transcrie, „stilizează confesiunea în așa chip încât ea să aibă expresivitate literară”. Din acest al doilea punct de vedere pot fi clasificate jurnale precum cel al Soranei Gurian, a cărui ficțiune se înfățișează drept copia fidelă a unei realități văzute de ochii scriitoarei, făcând apel la demnitate și la elogiul conștiinței umane. Ambele devin componente ale unui discurs cu iz propagandistic care conturează veritabile pagini de proză, în care se simte dilatarea propozițiilor cu proiecția spre absurd și grotesc a cronicii primilor ani ai stării de asediu de sub rușii învingători. Aceeași categorie o ilustrează și jurnalul Tiei Șerbănescu, în care frazele sunt mânuite cu meșteșug, căci autoarea găsește cuvântul potrivit și tonul care se adecvează conținutului, reieșind astfel un balans mereu cenzurat între adevăr și tentația literarizării, dezechilibrat întotdeauna spre o vocație a onestității, a incapacității de a deturna realitatea în favoarea unui proiect romanesc. Dar poate

---

[1] Cf. Eugen Simion, 2005, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I *Există o poetică a jurnalului?* , București, Univers enciclopedic, p. 100.
[2] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 25.
[3] Clasificarea a fost expusă într-un eseu tipărit în volumul Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison* (Galimard, 1986), apud Eugen Simion, *op. cit.*, p. 74.

că exemplul cel mai concludent în acest sens îl reprezintă *jurnalul stilizat* al Gabrielei Melinescu, deoarece el ilustrează în cel mai înalt grad ideea de *convenție* pe care o teoretizează Radu Petrescu: „Un jurnal este și el o carte ca oricare alta. Și personajul din el tot atât de fictiv ca și Grandet din romanul lui Balzac, dar trebuie înțeleasă convenția".

Dacă ar fi să-i dăm dreptate lui Eugen Simion, cum că „atunci când deschidem un jurnal intim, căutăm în el altceva decât literatura posibilă din narațiunea confesivă", este normal ca șansa sa de a întruni atributele literarității să se dezvăluie tocmai din dorința de a nu fi literatură, de a nu fi astfel programat. Iar în privința valorii sale, „un jurnal are atâta valoare câtă are omul care îl scrie". Pe baza acestei afirmații a lui Nicolae Manolescu[1], Virgil Podoabă precizează că valoarea scriitorului care scrie și jurnal derivă din rangul axiologic al operei sale de ficțiune[2], ceea ce nu s-a dovedit a fi însă totdeauna adevărat, mai ales în cazul diaristicii feminine. Există scriitoare care și-au câștigat statutul numai prin prisma operei lor diaristice, fie că sunt organizate sub forma unui adevărat „manual de ratare" (Jeni Acterian), fie ca un documentar stilat al unui destin frânt sub greutatea propriei personalități (Alice Voinescu). De altfel, jurnalele acestea interbelice ale unor experiențe feminine de tip existențial vin să completeze în mod valoros rafturile cu mărturii ale epocii pe care stau aproape toate personalitățile culturii române moderne. Tot așa însă, există și scriitoare care au rămas în literatură mai ales prin jurnalele lor, decât prin opera de ficțiune. Astfel, Sorana Gurian, autoarea unui jurnal din perioada primilor ani ai comunismului românesc, marginalizată literar, impunându-i-se apoi interdicția semnăturii, se refugiază în jurnal ca unică modalitate rămasă la îndemână de a se exprima, de a compune, de a se scrie pe sine atunci când îi scrie pe ceilalți.

Și cum, după Roland Barthes, jurnalul este un „idiolect propriu autorului", punct de vedere expus în celebra sa *Deliberare*[3], putem afirma că, așa cum analizăm scriitura ca „această ciudată activitate care oprește în mod miraculos hemoragia Imaginarului, al cărui fluviu impetuos și deopotrivă derizoriu e cuvântul", tot astfel, având drept reper scriitura diarisitcă feminină, putem contura profilul autoarei de jurnal intim, al cărei discurs ia naștere de cele mai multe ori pentru că diarista este *„o femeie prea puternică și prea slabă pentru o femeie"*[4]. Având în vedere însă că ea scrie ușor, scrie despre orice, scrie cu plăcere, fără nicio teamă în privința limbajului, se naște întrebarea dacă într-adevăr putem considera diarista drept o ipostază a scriitorului creator de artă, căci de cele mai multe ori rolul autoarei se confundă cu ceea ce îi dictează feminitatea, cu volutele, uneori insesizabile, ale sensibilității. Dar a fi autoarea unui jurnal intim pe care ulterior

---

[1] Nicolae Manolescu, 1988, *Fragmente dintr-un jurnal*, în volumul *Desenul din covor*, București, Cartea Românească, p. 213.

[2] Virgil Podoabă, 2007, *Punctul critic. Pagini despre și de confesso-literatură. Studii și mărturii*, Pitești, Paralela 45, p. 25 și urm.

[3] Articol apărut în 1979 în revista *Tel Quel*, apoi în volumul *Le bruissement de la langue*, 1984, apud Eugen Simion, *op. cit.*, p. 29.

[4] Virginia Wolf, 1980, *Jurnalul unei scriitoare*, în românește de Mihai Miroiu, București, Univers.

să-l dai antum sau chiar postum tiparului echivalează până la urmă cu a ajunge ceea ce Mircea Mihăieş numea „un ins fără biografie, o inteligenţă care şi-a devorat starea civilă”[1], căci „singura viaţă pasionantă este cea imaginară”, iar „meseria de a trăi devine, de fapt, meseria de a scrie”[2] pentru cele mai multe dintre diariste.

Încercând să lămurim care este profilul celei care în mod constant îşi consemnează trăirile zilnice pe hârtie creând în acelaşi timp literatură, aducem în vedere afirmaţia lui Marcel Proust care pe bună dreptate constată că „o carte este produsul altui eu decât acela pe care îl manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre”[3], astfel încât putem spune că adevărul operei nu poate exista în viaţa autoarei ei. Opera devine deci creaţia unui alt eu decât cel *superficial,* care se exhibă în viaţa de zi cu zi. Eul profund, poetic, trebuie căutat în străfundurile fiinţei creatoare. De aici apare şi ceea ce putem numi *contradicţia existenţială* a diaristului care-şi contemplă şi totodată însemnează tulburările fiinţei sale duale. Diferenţa esenţială dintre însemnare subiectivă banală şi jurnalul „creator de artă” este aceea că artista nu se complace în elucubraţia stărilor sale sentimentale, ci trece dincolo de acestea, către o realitate mai pură şi mai unitară. O scriitoare ce se dezvăluie în opera diaristică întruneşte unele trăsături care îi conferă mediul propice de creaţie: îndoiala metodică şi spiritul critic (Jeni Acterian, Ioana Em, Petrescu), o viziune filosofică *in nuce* asupra vieţii (Alice Voinescu, Monica Lovinescu, Gabriela Melinescu), o abilitate absolut necesară de a scruta abisul şi de a dezvălui neadevărul simplei gândiri cotidiene (Sorana Gurian, Sanda Stolojan), scepticism autentic ce ţine de luciditatea inteligenţei care conduce către un cinism al sincerităţii (Tia Şerbănescu). Însemnările unei astfel de conştiinţe care îşi caută necontenit sensul existenţial se vor organiza într-un discurs care se reduce în fond la o interogaţie cu caracter generalizator: cum poţi fi în acelaşi timp mărunt, insignifiant, banal, chiar vulgar, dar şi deosebit de grav, expresiv şi, uneori, chiar înălţător? Secretul constă de fapt în descoperirea unor virtuţi artistice faptului banal cotidian, oricărui eveniment de viaţă care poate stimula instinctul creator, transformându-le în *pretexte diaristice* nu în sensul înfrumuseţării cotidianului, ci al regândirii lui. Povestind evenimentele, povestindu-şi de fapt viaţa, povestindu-se în relaţia cu ceilalţi, autoarea se descoperă pe sine, descoperindu-şi în acelaşi timp feţe nevăzute ale unui eu ascuns, în măsura în care autocenzura, caracteristică spiritului diaristic feminin românesc, i-o permite. În mod ilustrativ o putem aminti pe Ioana Em. Petrescu, autoare care, datorită timpului scurt ce i-a fost hărăzit, a rămas într-un fel datoare lumii cu multe închegări ale îndoielnicului şi râvnitului *a fi* ce conturează un traseu de la imperativul autoscopiei lucide, necruţătoare, al unei adolescente interiorizate pentru care întâlnirea cu iubirea însemna întâlnirea cu destinul, până la intermitenţe ale deficitului de existenţă, cu stări de gol şi oboseală declanşate de o boală cu un progres rapid şi o evoluţie atipică. Astfel, înfrumuseţând pasaje, aplanând sau chiar agravând conflicte de ordin interior,

---

[1] Mircea Mihăieş, 2005, *De veghe în oglindă*, Bucureşti, Cartea Românească, p. 57.
[2] Virginia Wolf, *op. cit.*, p. 19.
[3] Marcel Proust, 1976, *Contra lui Sainte Beuve*, Bucureşti, Univers.

aceasta se trezeşte dintr-o dată proiectată într-un imaginar care aparţine exclusiv unui anume personaj conturat de însemnări.

Generalizând, credem că cea mai importantă misiune a exegetului literar este a vedea, dincolo de criterii mai mult sau mai puţin limitate, esenţialul, şi anume *personajul*, acela care scrie şi se scrie necontenit într-o acerbă şi mereu neliniştită căutare sau intenţie de salvare a sinelui.

**Bibliografie**


1. Markiewicz, Hernyk, 1988, *Conceptele ştiinţei literaturii*, Univers, Bucureşti.
2. Mihăieş, Mircea, 2005, *De veghe în oglindă*, Cartea Românească, Bucureşti.
3. Podoabă, Virgil, 2007, *Punctul critic. Pagini despre şi de confesso-literatură. Studii şi mărturii*, Paralela 45, Piteşti.
4. Proust, Marcel, 1976, *Contra lui Sainte Beuve*, Univers, Bucureşti.
5. Simion, Eugen, 2005, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I *Există o poetică a jurnalului?*, Univers Enciclopedic, Bucureşti.

# TRADUIRE RAYMOND QUENEAU EN ROUMAIN

**Albumița-Muguraș CONSTANTINESCU**
Universitatea „Ștefan cel Mare", Suceava

*Dans le présent article, l'auteur se propose d'analyser les difficultés de traduire Queneau en roumain, en partant de deux traductions de ses livres, publiées en Roumanie, Les Fleurs bleues et Zazie dans le métro et faites, l'une par Val Panaitescu et l'autre par Laszlo Alexandru. Sont passées en revue plusieurs types de solutions, en accordant à l'inventivité une place de choix.*

Traduire Raymond Queneau est sans doute une entreprise téméraire, réservée aux seuls connaisseurs de Queneau et du «quenien», ce qui suppose une grande familiarité avec le ludisme, un goût particulier pour l'humour, une bonne connaissance des registres des langues et un certain don d'inventivité.

Nous nous arrêtons dans ce qui suit à deux traducteurs de Queneau, notamment Val Panitescu[1] qui a donné une version roumaine pour *Les Fleurs bleues* et Laszlo Alexandru[2] qui a rendu en roumain *Zazie dans le métro*.

Le premier, redoutable professeur et chercheur à l'Université de Iasi, traducteur de littérature à ses heures perdues, semble venir vers la traduction de Queneau, depuis la recherche sur son œuvre à qui il a consacré sa thèse de doctorat, publié ensuite comme livre.

Comme on le sait, le père de l'OULIPO a joué beaucoup avec le langage et a valorisé les facettes les plus insolites de l'humour et du ludisme, phénomène étudié avec beaucoup de finesse par Val Panaitescu dans sa monographie sur l'humour de Queneau[3].

Le chapitre le plus ample de cet ouvrage est réservé aux ressources de l'humour quenien, analysées avec raffinement et pertinence;[4] l'exégète inventorie une riche gamme de moyens allant du grotesque et de la grossièreté jusqu'à la délicatesse et à la tendresse, sous-tendus par un penchant ludique très visible chez le fondateur de l'OULIPO. Il signale tout d'abord une véritable «comédie du langage», déployée au niveau sensoriel – de l'ouïe et de la vue – ainsi qu'au niveau des significations premières et secondaires; au «troisième français», déjà façonné par la griffe Queneau, Val Panaitescu ajoute comme ressource humoristique quenienne l'emploi de termes et expressions «étonnants», issus du registre populaire et familier, du vieux français et du français régional et, presque un tiers, de l'invention personnelle de l'auteur sur des modèles existants. Ce sont des termes

---

[1] Raymond Queneau, 2006, *Florile albastre*, Humanitas, București, Traducere din franceză și note de Val. Panaitescu.

[2] Raymond Queneau, 2001, *Zazie în metrou,* Paralela 45, Pitești, Traducere și pseudopostfață de Laszlo Alexandru.

[3] V. Panaitescu, 1979, *Umorul lui Raymond Queneau,* Junimea, Iași.

[4] Nous reprenons icil'analyse publiée dans notre article «Le visage quenien du Professeur», paru in *Valeriu Stoleriu/Val Panaitescu: In honorem*, Editura Universității «Alexandru Ioan Cuza», Iași, 2009.

à orthographe bizarre et cocasse qui concernent la vie quotidienne du faubourg et des faubouriens. L'impression est celle d'une langue nouvelle, forte plutôt que fraîche, où des termes savants ont des suffixes populaires, des mots-valises côtoient des onomatopées et des calembours, langue parsemée d'homonymes, de paronymes, de fausses étymologies. On y trouve des pluriels abusifs, des désaccords flagrants, une syntaxe saugrenue, tout pour secouer une langue sclérosée par des normes et des codes.

Parmi les figures de style préférées par Queneau, l'oxymore a une place privilégiée, étant, en quelque sorte, un emblème de l'existence humaine. La métaphore et l'hyperbole ont une marque bien quenienne: la métaphore est souvent centrée sur le domaine sensoriel - visuel, auditif, olfactif -, l'hyperbole peut être phonétique et concerner des formes verbales existantes ou fausses du subjonctif plus-que-parfait, rendues ridicules, dans leur préciosité, par un contexte où le naturel et la verve dominent.

On retient également parmi les modalités humoristiques identifiées et analysées par Val Panaitescu, l'orthographe affective, rendue par les balbutiements, les assonances, l'emphase, les erreurs dans le discours du personnage, le style télégraphique où les signes de ponctuation sont nommés comme dans une dictée automatique, les jeux de mots, les formes verbales interverties, les calembours appuyés sur les homonymes, le recours à une syntaxe populaire, les transgressions fréquentes des normes grammaticales.

La connaissance approfondie de l'humour quenien a, vraisemblablement, conduit Val Panaitescu à la traduction, en commençant par les citations illustratives, fréquentes dans son ouvrage et en continuant par la version roumaine de tout un livre, *Les Fleurs bleues.*

Déjà, à plusieurs reprises, l'exégète a illustré les ressources de l'humour avec des exemples pris des *Fleurs bleues:* le fameux calembour «On va encore prendre un chaudfroid de bouillon», les chiffres invoqués pour soutenir une fausse exactitude du style «chronique», la parodie de la rhétorique par le commentaire du valet sur la répétition, les références en anglais, allemand espagnol dans la bouche des «campeurs», etc.

Comme on le sait, *Les Fleurs bleues* est un livre savoureux qui présente les aventures d'un personnage du XXe siècle, des années soixante, Cidrolin, vivant dans une péniche sur la Seine et qui rêve de son double moyenâgeux, le duc d'Auge, un personnage atypique pour tout temps qui semble voyager à travers l'histoire, jusqu'à l'époque de l'actualité; l'ambiguïté teintée d'ironie est bien étayée par les idées platoniciennes sur «un rêve en échange d'un autre» données par l'exergue, car le lecteur ne sait pas exactement qui rêve de qui et s'il y a un rêve et une réalité et une différence entre les deux. Cidrolin est, selon la typologie de Val Panaitescu, établie dans la monographie et reprise dans la préface à la première édition roumaine parue en 1997 aux éditions Univers, un Pierrot, sceptique, flegmatique, qui ne se dépêche jamais, qui aime rêver et a un sens aigu de la relativité des choses, marqué par une légère tristesse.

L'univers proposé par les *Fleurs bleues,* entremêlant des époques et des

civilisations diverses, est assez carnavalesque pour faire parler des animaux, pour faire philosopher les valets, pour donner des noms typiquement masculins à des femmes et typiquement féminins à des hommes et assez quenien pour recourir constamment à l'enjouement, à l'humour, au ludisme, à l'ironie.

Rendre toute cette richesse de tons, de registres, de ludismes, d'inventivité est sans doute une tâche difficile pour le traducteur et une grande provocation pour les plus téméraires «passeurs» de littérature d'une culture à l'autre. Quelques exemples, pris parmi les très nombreux, montrent que Val Panaitescu parle suffisamment bien le quenien pour lui proposer un vêtement roumain sur mesure.

La séquence:

«On apporte ensuite le fromage.

Du plâtre.

Un fruit.

Des vers s'y logeaient.

Cidrolin s'essuie la goule et murmure:

- Encore un de foutu.» (Queneau, 1999, p. 30)

est rendue par:

«Se aduce brînza.

Ghips.

Un fruct.

Colcăie de viermi.

Cidrolin se şterge la gură şi murmură:

Incă o masă dată-n măsa». (Queneau, 2006, p. 21)[1]

On remarque que la nuance archaïque de «goule» se perd, mais, en revanche, par une loi des compensations reconnue et acceptée par les traducteurs, «un de foutu» devient «o masa data-n masa»; il se crée ainsi un jeu de mots tout à fait quenien, beaucoup apprécié par l'auteur, et qui donne un rythme alerte à la phrase. C'est d'ailleurs un des refrains qui accompagne les repas des personnages et qui rythme bien le récit.

En ce qui concerne les refrains, le fameux «Les Normands buvaient du calva» est rendu par une structure très près de l'original, «Normanzii beau calva», accompagnée lors de la première occurrence par une note explicative, bonne solution pour garder la sonorité du terme et sa charge culturelle, parce que «calva» ne saurait être rendu par «rachiu» sans introduire une connotation balkanique, tout à fait saugrenue chez notre auteur normand.

La solution de rester près de l'original et garder le jeu des sonorités est valable aussi pour le refrain «Le camp de campigne pour les campeurs», rendu, avec une petite entorse sémantique pour «camp», par «câmpul de camping pentru campeori».

Pour rendre les mots étrangers déjà assez écorchés des campeurs, le traducteur

[1] Toutes les citations en français sont tirées de Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues,* La bibliothèque Gallimard, Paris, 1999, lecture accompagnée par Domenica Brassel et Patrick Garcia. Toutes les citations en roumain sont tirées de Raymond Queneau, *Florile albastre*, Humanitas, Bucureşti, 2006, Traducere din franceza si note de Val. Panaitescu.

les adapte à des sonorités roumaines; ainsi «Esquiouze euss, dit le campeur mâle, ma wie sind lost.» devient «Eskiuz as, zise campeorul mascul, ma ui zind lost» (p. 32), ou «Capito? Egarrirtes… lostes» rendu par «Capito ? Ratacirtes... lostiz» (p. 22).

Parfois, suivant les besoins de la cause, le traducteur n'hésite pas à inventer un terme en roumain comme «a nomada», pour rendre l'inventivité de Queneau qui transforme «nomadiser» en «nomader» dans la séquence ci-dessus:

«Et comment nomadez-vous? demanda Cidrolin. A pied, à cheval, en voiture ? en hélico, en vélo, en auto?» (p. 34)

rendue en roumain par:

«Şi cum nomadaţi? întrebă Cidrolin. Pe jos, călare, cu maşina? Cu mijloace helico, velo, auto?» (p.13). Pour garder la sonorité de la dernière partie, il a eu recours à un subterfuge en ajoutant «cu mijloace» et en gardant ainsi les trois termes en «o».

Ailleurs, le traducteur propose le verbe «a penişa» (Mi-aţi putea spune unde penişeşte domnişoara Lamélie Cidrolin ?, p.61) pour rendre un verbe inventé par son auteur, «pénicher» pour «habiter une péniche» («Pourriez-vous me dire où péniche mademoiselle Lamélie Cidrolin? p. 106).

Pour des termes familiers ou argotiques, Val Panaitescu trouve des équivalents «branchés» au goût du lecteur contemporain, assez «tendance», comme: «ţuţ» (p. 63) pour «chouette» (p. 108), «gagiu» (p. 63) pour «jules» (p. 107), «băftos» (p. 62) pour «verni» (p. 106), «scumpicule» (p. 64) pour «mon chou» (p. 109), «lovele» p. 65) pour «fric» (p. 111), «haleală» (p. 65) pour «bouffe» (p. 110), «canci» (p. 65) pour «tintin» (p. 110), «nătărăi» (p. 70) pour «cloches» (p. 116), «netoţi» (p. 71) pour «niais» (p. 116).

Les gros mots et les jurons sont rendus par des équivalents vigoureux: «m'en fous» (p. 263) a comme vêtement roumain «mă doare-n cot» (p. 190), «merde», «rahat», «fichtre» (p.262), «ei, drace» (p. 189).

Le traducteur manifeste un grand plaisir à rimer en sa langue maternelle les séquences à rime du plaisant épisode nocturne; le passage:

«Dans le silence obscur, ils avancent.

Dans l'obscurité silencieuse, ils continuent d'avancer.

Sans cadence, ils avancent, la corde se balance et la lanterne aussi, c'est toujours le silence» (p. 241)

garde toute sa vivacité en roumain:

«In tăcerea obscură, ei înaintează.

In obscuritatea tăcută, ei continuă să înainteze.

Deşi nu cadenţeaza, ei înaintiză, funia se balansează, lanterna şi ea, tăcerea se păstrează.» (p. 170).

Il arrive même que le traducteur rime un peu plus que son auteur, mais tout en gardant l'esprit quenien dont il semble bien imprégné; ainsi, par exemple, la phrase qui clôt le quatorzième chapitre, n'a pas de rime en français:

«Puis ils soupèrent copieusement, et, comme ils étaient tous trois assez fatigués, hop, au lit.» (p. 231)

mais elle en reçoit une en roumain:

«Apoi cinară îmbelşugat şi, cum erau toţi trei foarte obosiţi, hop, în pat.» (p. 230)
de même que la phrase, exprimant un grand étonnement:
«Le cheval à messire parle ! il cause ! il jacte !» (p. 57)
rendu par:
«Calul monseniorului grăieşte ! Vorbeşte ! Pălăvrăgeşte» (p. 24)

Des termes à forme et sonorité archaïques comme «chevals» (p. 56) ou «prouverbes» (p. 58) reçoivent des équivalents connotant «savant» ou «rare» comme «cabalii» (p. 23 ) ou «păremii» (p. 25).

Les notes, déconseillées dans une traduction littéraire, mais impossibles à éviter dans un texte si ludique et si fourni en allusions culturelles ne sont pas nombreuses: l'une concerne le calembour déjà cité plus haut sur Geoffroy de Bouillon, d'autres portent sur des abréviations courantes en français comme R.A.T.P. et H.L.M. et qui donnent naissance à quelques substantifs communs, bien roumanisés par le traducteur: «eratepistul», «haşelemul».

Ces quelques exemples montrent brillamment l'art et le savoir de traducteur du professeur Stoleriu, *alias* Val Panaitescu qui fait la preuve qu'il peut tout aussi bien analyser et classifier les ressources de l'humour que les pratiquer dans les difficiles conditions du second degré, de la re-création, imposées par tout passage d'une langue à une autre. On devine ainsi son côté «zazique», enjoué, devant une langue à fouiller, à explorer, à la recherche du «quenien» enfoui dans le roumain, qu'il trouve avec un grand doigté.

Tout aussi bon connaisseur du «quenien» et même du «zazique» se révèle être Laszlo Alexandru qui, quoique spécialiste en langue et littérature italiennes, avoue de façon indirecte dans sa «Pseudopostface», un intérêt particulier pour le livre le plus connu de Queneau, qu'il traduit dès 1991 mais ne réussit à le faire publier qu'en 2001, au terme d'une longue aventure éditoriale.

Nous n'avons pas trouvé de références sur quelques articles de Laszlo Alexandru au sujet de Queneau, mais même une fugitive analyse comparative de l'original de *Zazie* et de sa version roumaine le dévoile comme un bon lecteur de ce livre, si nous accordons à Derrida que le traducteur est le meilleur lecteur d'un ouvrage.[1]

Le traducteur de Cluj aime bien le roumain et l'explore avec un nez très fin dans tous ses registres, en se sentant à l'aise tout aussi bien dans le langage parlé, populaire, vulgaire, argotique etc; le ton et le style de Queneau ne perdent rien de leur fraîcheur en la version roumaine. On pourrait même remarquer une légère surcharge pour certaines équivalences mais qui sont tout à fait acceptables dans le contexte du livre et selon le principe, souvent invoqué par les traducteurs, de la compensation. Par exemple, il rend la phrase «Tout de même quelle odeur» (p. 9) par «Totuşi, ce putoare» (p. 13), où le dernier terme est un peu plus fort que l'original ou «le pti type» (p. 10) par «sfrijit» (p. 14), où le terme roumain est plus connoté.[2]

---

[1] Jacques Derrida, 1997, „Qu'est-ce qu'une traduction relevante?" in Treizièmes aassises de la traduction littéraire, Arles, 1977, Actes Sud, Atlas, Arles.

[2] Toutes les citations en français sont tirées de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro,*

En échange, comme le roumain est déjà une langue phonétique, le discours succulent des personnages de Queneau, écrit en orthographe phonétique et affective, perd de sa saveur en roumain, en commençant par la fameuse interrogation-exclamation qui ouvre le livre, «Doukipudonktan» (p. 9) qui devient en roumain «Dundeputeaşa» (p. 13) qui se «décode» plus facilement que l'original.

Très bonnes sont les solutions du traducteur pour les surnoms de certains personnages Mado Picioruş qui rend Mado Ptits-Pieds, Verdeaţă qui rend le nom du perroquet Laverdure, Jeanne Găoază pour Jeanne Lalochère.

En ce qui concerne le refrain de Laverdure, repris nombre de fois «Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire» (p. 27) le traducteur va très près de l'original et choisit comme solution «Vorbeşti, vorbeşti, atîta ştii să faci.» (p. 22), là où l'on aurait pu s'attendre aussi à un «trăncăneşti» ou «sporovăieşti».

Le mot préféré de Zazie, qu'elle ajoute un peu partout – «Elle peut pas dire un mot, cette gosse, *sans ajouter mon cul après*» (p. 21) (c'est nous qui soulignons), comme le remarque Charles - «mon cul» et rendu en roumain par le terme dérivé du même étymon latin, «curu», sans possessif et en position antéposée, ce qui entraîne aussi une modification dans le rendu de la constatation de Charles, «nu poa să scoată o vorbă puştoaica *fără să-şi pună curu-n faţă*» (p. 22) (c'est nous qui soulignons).

Dans la bouche de Zazie en vêtements roumains «J m'en fous.» (p. 13) devient «Mi se fîlfîie.» (p. 15), expression plus connotée et plus récente, à notre avis que celle de l'original mais bien trouvée. Par une petite entorse du traducteur, les paroles «ah, les vaches», exprimant l'indignation de la fillette qui apprend que le métro ne circule pas à cause de la grève, sont rendues, pour rester très près de la métaphore animalière du français, par «vai, boii» (p. 15) ce qui constitue une bonne trouvaille, presque un jeu avec l'original.

Parfois, Laszlo Alexandru propose des équivalences ingénieuses – «Compris/In regulă» -, créant même des effets ludiques supplémentaires; ainsi le dialogue entre l'oncle Gabriel, sa nièce Zazie et Charles:

«- Moi, dit Charles, je passe voir Turandot, j'ai quelque chose à lui dire.
- Compris, dit Gabriel.
- Qu'est-ce qu'il y a à comprendre ? demanda Zazie.» (p. 20)

est rendu par:

«- Eu, zise Charles, mă duc pîn la Turandot, tre să-i zic ceva.
- In regulă, zise Gabriel.
- Ce regulă-i asta? întrebă Zazie.» (p. 21)

Comme pour créer un effet d'écho avec l'expression préférée de Zazie, le traducteur choisit des équivalences pour quelques jurons français contenant ce même mot.

«Mă pupi în cur, urlă Gabriel, mă pupi în cur.» (p. 27) rend en fait «Je t'emmerde, hurle Gabriel. Tu entends, je t'emmerde.» (p. 28).

---

Gallimard, Folio, Paris, 1980. Toutes les citations en roumain sont tirées de Raymond Queneau, *Zazie în metrou,* 2001, Paralela 45, Piteşti, Traducere şi pseudopostfaţă de Laszlo Alexandru.

Le jeu de mots crée autour du même mot «fétiche», dans une phrase de Turandot, «je l'ai entendu *son mon cul*» (p. 30) (c'est nous qui soulignons) est atténué en la version roumaine, entre autres, à cause de l'absence du possessif dans le rendu des paroles préférées de Zazie: «am auzit-o *cu curu ei*» (p. 28) (c'est nous qui soulignons).

On remarque des pertes ou des effacements lorsqu'il s'agit de rendre l'orthographe phonétique populaire ou même personnelle dans le cas des personnages queniens, comme dans l'exemple suivant: «Ils vont à la foire aux puces, dit le type, ou plutôt c'est la foire aux puces *qui va-t-à-z-eux*, car elle commence là.» (p. 46) (c'est nous qui soulignons) rendu par: «Se duc la talcioc, zise tipu, sau mai degrabă talciocu *merge la ei*, căci aici începe.» (p. 40), (c'est nous qui soulignons).

Le même effacement est à signaler dans le rendu de la question de Zazie: «*Izont des bloudjinnzes*, leurs surplus américains ?» (p. 47) (c'est nous qui soulignons) qui devient en roumain moins colorée: «*Au şi blugi*, la surplusurile ălea ?» (p. 41) (c'est nous qui soulignons).

Dans les commentaires sur les nouvelles générations et la jeunesse que le comportement de Zazie engendre, le terme «fortiche» est rendu par une expression idiomatique bien trouvée «dată dracului», tout à fait appropriée pour caractériser la petite fille.

La même remarque pour l'observation de Zazie concernant sa mère, de nouveau amoureuse: «Elle est mordue.» (p. 12), rendu par une forme elliptique de l'expression consacrée en roumain, «E lulea» (p. 15), ce qui contribue à l'impression d'inventivité légèrement absurde que le texte de Queneau engendre parfois.

Lorsque l'inventivité de Queneau crée des termes proches du langage populaire comme «cochoncetés» (p. 30), le traducteur de Cluj va lui aussi dans le sens de l'inventivité un nous propose: «Nu vorbi porcăciuni» (p. 28), très bon mot valise qui synthétise à merveille «porcării» et «spurcăciuni».

Pour conclure, on peut dire que l'inventivité et l'imagination sont souvent les bonnes solutions lorsqu'on entreprend de traduire Queneau, ou pour mieux dire le «quenien», comme d'ailleurs l'un de ses personnages le déclare, dans des circonstances différentes mais, en donnant le poids général et philosophique qui convient à cette issue de secours: «Sans cirage sous la main, dit Gabriel, va falloir que tu fasses preuve d'imagination.» (p. 186)/«Cînd n-ai încotro, zise Gabriel, trebe să dai dovadă de imaginație.» (p. 146).

C'est ce que les deux traducteurs, chacun à sa façon, ont fait.

**Bibliographie**

1. Chivu, Marius, 2002, *«Zazie in metrou»*, *Observator cultural*, Februarie, Numărul 102.
2. Constantinescu, Muguraş, 2009, «Le visage quenien du Professeur», in *Valeriu Stoleriu/Val Panaitescu: In honorem*, Editura Universității «Alexandru Ioan Cuza», Iaşi.
3. Derrida, Jacques, 1997, „Qu'est-ce qu'une traduction relevante?" in Treizièmes aassises de la traduction littéraire, Arles, 1977, Actes Sud, Atlas, Arles.
4. Ionică, Cristina, 2002, «Pe timp de grevă la metrou», *România literară*, Numărul 2.

5. Mureşanu, Marina, 2007, «Val Panaitescu», *Dicţionarul general al literaturii române,* Academia Româna, coordonator Eugen Simion, vol. VI, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti.
6. Queneau, Raymond, 2001, *Zazie în metrou,* Paralela 45, Piteşti, Traducere şi pseudopostfaţă de Laszlo Alexandru.
7. Queneau, Raymond, 2006, *Florile albastre*, Humanitas, Bucureşti, Traducere din franceză şi note de Val. Panaitescu.
8. Queneau, Raymond, 1997, *Florile albastre*, Univers, Bucureşti, Traducere din franceză, prefaţă şi note de Val. Panaitescu.
9. Queneau, Raymond, 1999, *Les Fleurs bleues,* La bibliothèque Gallimard, Paris, lecture accompagnée par Domenica Brassel et Patrick Garcia.
10. Queneau, Raymond, 1980, *Zazie dans le métro,* Gallimard, Folio, Paris.
11. V. Panaitescu, 2009, *Umorul lui Raymond Queneau,* Junimea, Iaşi, 1979.
12. *Valeriu Stoleriu/Val Panaitescu: In honorem*, Editura Universităţii «Alexandru Ioan Cuza», Iaşi.

# EROSUL ŞI MAREA ÎN PROZA LUI EMINESCU ŞI MACEDONSKI (CEZARA, THALASSA)

**Antonela Laura CORNEA**
Universitatea de Nord, Baia Mare

*The study entitled* Love and sea in Eminescu and Macedonski's prose (Cezara, Thalassa) *is part of a more detailed work which analyses the plot, the conflict, the characters, and the connection between the characters and the time and space, highlighting both the differences and the similarities that exist between Eminescu's Cezara and Macedonski's **Thalassa**.*

Mitul *bunului sălbatic* şi cel al *nostalgiei Paradisului pierdut s*e potenţează reciproc atât în *Cezara*, cât şi în *Thalassa*, reliefând neîntrerupta aspiraţie a omului către nemărginit. Astfel, în cele două opere este prezentată evoluţia cuplului Cezara - Ieronim şi a triunghiului amoros constituit din Caliope, Thalassa şi mare, vizând relaţia de interdependenţă care se stabileşte între personajele celor două opere şi spaţiul insular, definit, la rândul său, de elementul acvatic. În ţesătura cu puternice accente lirice a operelor *Cezara* şi *Thalassa*, spaţiul insular se constituie într-un univers paralel, în care realul se învecinează cu irealul, timpul cu non-timpul şi moartea ca sfârşit implacabil cu moartea ca trecere sau schimbare a statutului ontologic al fiinţei umane. Astfel, personajele sunt plasate într-un cronotop intermediar între planurile teluric şi cosmic, cronotop în care au oportunitatea de a-şi desăvârşi călătoria iniţiatică al cărei scop este (re)dobândirea statutului privilegiat pe care omul îl deţinea în univers, înaintea de a fi îndepărtat de zei. De asemenea, insula, loc în care nu se poate ajunge decât în urma unei călătorii pe ape, este considerată în psihanaliza modernă ca fiind „loc de refugiu"[1]. Datorită izolării ei, insula este şi un test, drumul spre insulă fiind adesea un adevărat ritual de iniţiere sau o călătorie miraculoasă pe care o primesc drept recompensă eroii care au ajuns deja într-un stadiu înalt al evoluţiei spirituale; totodată, insula poate fi spaţiu eliberator, centru sacru al cosmosului sau capcană, mormânt izolat de ape, pe care plâng doar vânturile. Tot datorită absenţei oricărui contact între insulă şi continent, aceasta este cadrul perfect pentru reinstaurarea unei societăţi primitive, populată cu oameni inocenţi, poate ignoranţi, caracterizaţi nu de un acut simţ al proprietăţii, ci de sentimente nobile, sălbăticia lor fiind echivalentă nu cu beligeranţa, ci cu onestitatea şi lipsa corupţiei. Cel mai adesea manifestare a nostalgiei Paradisului pierdut, insula se transformă într-o adevărată grădină edenică, ferită de pericolele sălbăticiei, dar neatinsă de om, în care cei iniţiaţi se apropie de perfecţiunea divină. Rosario Assunto notează, în lucrarea **Scrieri despre artă. Filosofia grădinii şi filosofia în grădină**, despre importanţa grădinilor naturale în mentalul uman, faptul că acestea reprezintă „absolute împăcări între om

[1] Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1995, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol. II, Editura Artemis, Bucureşti, p. 155.

şi natură ca fericire străveche pierdută şi de recuperat"[1]. Uneori, însă, Paradisul e împânzit de fantasme şi îndoieli şi atunci se metamorfozează în Infern, dar Infernul este înțeles aici tot ca spațiu intermediar între două lumi, spațiu de penitență, iar coborârea în Infern nu prilejuieşte decât o nouă ascensiune. Dar insula nu este decât rodul apelor care o înconjoară. Acest fapt apare sugerat şi în mitologia mesopotamiană, atunci când Enki transformă ***insula Dilmun*** într-un spațiu al prosperității şi al bogăției prin intermediul apei şi al soarelui, după ce insula fusese vreme îndelungată doar un loc sterp, situat sub aripa morții: „Enki slept with the patron goddess of Dilmun, an island described as lacking almost everything - people, animals and fresh water were all absent. So Enki formed a plan: he asked the sun god Utu to make footprints on the ground, so that he could fill them with fresh water transported underground all the way from Ur. The water made the agriculture possible and Dilmun became a great centre of foreign trade in luxury goods such as precious stones, rare woods and copper gongs"[2]. Astfel, rolul principal este deținut de ape, care influențează, într-un fel sau altul, tot ce stă în apropierea lor. Şi cum nici apele nu sunt de un fel, nici acțiunile lor nu sunt aceleaşi. Astfel, apele insulei lui Ieronim sunt apele amniotice, care amintesc de uterul matern în care Euthanasius se întoarce, trupul lui fiind ferit de descompunere şi redus la arhetip. El se contopeşte cu apa, care este elementul primar din care au izvorât toate; întoarcerea în apa ca germene al vieții şi sursă a evoluției lumii apare şi în mitologia egipteană, astfel că într-un pasaj din *Cartea Morților* se menționează: „This earth will return to the primeval water, Nun, to the endless flood as it was in the beginning"[3]. Aşadar, apa este începutul şi sfârşitul, matcă şi mormânt. În insula lui Euthanasius, apele hrănesc solul şi natura se dezvoltă într-un ritm amețitor tocmai datorită faptului că apa „dăruieşte vieții un elan inepuizabil"[4], energizând şi revigorând spațiul insulei, care altfel ar fi devenit claustrant. În schimb, apele care lovesc țărmurile insulei lui Thalassa nu sunt doar puternic erotizate, ci de-a dreptul amețitoare, halucinogene: „Şi când atingea unda cu vârful

---

[1] Assunto, Rosario, 1988, *Scrieri despre artă. Filosofia grădinii şi filosofia în grădină*, Editura Meridiane, Bucureşti, p. 12-13.

[2] Litlleton, C. Scott (General Editor), 2008, *Mythology. The Illustrated Anthology of World Myth & Story Telling*, Thunder Bay Press, San Diego, California, p. 90.
[t.n.: *Enki s-a culcat cu zeița protectoare a Dimunului, o insulă descrisă ca stearpă - nu erau pe ea nici oameni, nici animale, nici apă proaspătă. Astfel că Enki şi-a făcut un plan: i-a cerut zeului soare Utu să-şi lase urmele picioarelor pe pământ pentru a le umple cu apă proaspătă adusă, pe sub pământ, din Ur. Apa a făcut ca agricultura să fie posibilă şi Dilmun a devenit um important centru comercial pentru pietre prețioase, tipuri rare de lemn şi gonguri din aramă.*]

[3] Fragment din *Cartea morților* citat în *Mythology. The Illustrated Anthology of World Myth & Story Telling*, 2002, Litlleton, C. Scott (General Editor), Thunder Bay Press, San Diego, California, p. 21.
[t.n.: *Acest pământ se va întoarce la apa primordială, Nun, la potopul nesfârşit al începuturilor.*]

[4] Bachelard, Gaston, 1997, *Apa şi visele. Eseu despre imaginația materiei*, Editura Univers, Bucureşti, p. 13.

picioarelor, ea tresărea sub răscoala mângâierii, se însufleţea toată; făcea degete cu care să-i catifeleze pielea; întindea braţe cu care să-i cuprindă gleznele, să urce până la pulpe, până la coapse, să-i înconjoare mijlocul, să şi-l aştearnă pe sân şi apoi să-l mai legene şi să-l mai sărute iar"[1]. Senzaţiile pe care Thalassa le trăieşte sub atingerea narcotică a valurilor depăşesc orice experienţă erotică, iar marea „devine astfel personaj de roman"[2], dând naştere triunghiului amoros în care joacă, pe rând, rolul de iubită, amantă geloasă şi, mai apoi, soţie pentru eternitate.

În acest spaţiu nemărginit de ape, actanţilor le este oferită şansa de a se autodepăşi, şansa de a accede la treptele înalte ale ierarhiei cosmice, însă doar în măsura în care aceştia reuşesc să îşi depăşească limitele impuse de învelişul lor de ţărână, înveliş care poate fi văzut ca blestem al spiritelor cosmice pentru neascultarea celor dintâi oameni.

Cuplurile evoulează în mod diferit, în funcţie de conjuncturile pe care le întâlnesc, dar şi de capacitatea de a se accepta reciproc, de a se regăsi unul în celălalt, elementul comun lor fiind aspiraţia de a reface unitatea pierdută la începuturile lumii. Cezara şi Ieronim, Caliope şi Thalassa au oportunitatea de a-şi depăşi condiţia ontologică umană, de a o modifica, apropiind-o de cea a zeităţilor, dar fiecare cuplu îşi va utiliza altfel această şansă la nemurire.

Cezara şi Ieronim, cuplul din *Cezara*, devin unul nedespărţit şi toate diferenţele dintre ei sunt anulate, pentru ca ei să devin un singur gând într-o singură fiinţă, fiind astfel o reprezentare a armoniei perfecte, o Idee mai degrabă, decât o reprezentare materială a sentimentelor. Cei doi refac cuplul adamic, de dinainte de căderea în păcat; îşi recapătă inocenţa, astfel că „nuditatea lor nu are nimic licenţios, ci păstrează sensul originar, metafizic"[3], sugerând reîntoarcerea la primordial, sau, aşa cum afirmă Eliade, la preformal. Cezara se metamorfozează în Eva de dinainte de căderea în ispita şarpelui; ea este un prototip feminin, imaterial, dar totuşi tangibil, în timp ce Ieronim este bărbatul prim, înconjurat nu de mizeria şi corupţia semenilor, ci de minunile dintr-un Eden armonios.

Spaţiul în care cei doi îşi regăsesc unitatea pierdută este unul cu caracteristici deosebite, care le influenţează relaţia şi facilitează dezvoltarea unor sentimente profunde şi pure, care nu conţin nimic imoral. Astfel, conform lui Mircea Eliade, apa simbolizează haosul primordial de dinainte de creaţie, în timp ce insula simbolizează reprezentarea, Creaţia; insula este ***omphalos-ul*** în jurul căruia s-a creat întreaga lume, dar şi un „tărâm transcendent"[4], totodată, datorită unicităţii şi izolării ei, insula fiind situată în afara timpului istoric. În **Cezara**, insula este o recreare a cerului; ea încapsulează un univers independent, cu legi şi reguli proprii, în care au acces doar iniţiaţii. În acest topos, cei doi sunt distanţaţi de **„cercul strâmt"** al muritorilor, neapăsaţi de griji cotidiene, nesupuşi scurgerii timpului şi liberi să-şi trăiască iubirea nepământeană, arhetipală. Insula are, aici,

---

[1] Macedonski, Al., 2008, *Thalassa*, Editura Tana, Muşăteşti, p. 22.
[2] Munteanu, Cornel, 2003, *Lecturi neconvenţionale*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, p. 88.
[3] Eliade, Mircea, 1987, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Editura Junimea, Iaşi, p. 14.
[4] *Idem*, *op. cit.*, p. 18.

rolul unui centru, iar apele sale capătă proprietăți magice. Cezara se dematerializează în ape şi se reîntrupează în fluiditatea imaginilor din vise. Sugestiv este fragmentul intitulat **Oceana** deoarece noul nume al Cezarei, Oceana este fiind o trimitere clară la spațiile acvatice. Având în vedere faptul că apele reflectă spațiul astral, acestea sunt ele însele un cer răsturnat şi femeia devine, aşadar, punct de întâlnire al celestului cu acvaticul. De asemenea, faptul că Cezara este numită aici Oceana sugerează o legătură specială între femeie şi apă, ea apărând din mijlocul apei asemeni Afroditei care se naşte din spuma mării şi trimițând chiar la mitul străvechi al sirenelor care ademenesc şi vrăjesc. Această idee este accentuată şi de nuanța albăstruie pe care pielea femeii o capătă atunci când umbrele îi acoperă pielea, aducând mai degrabă cu lostrița voiculesciană care seduce şi înnebuneşte

În ceea ce priveşte cuplul Thalassa - Caliope, trăirile care se înfiripă în eul personajelor sunt contradictorii, dar puternice, sunt arzătoare şi pline de pasiune, dar şi sălbatice şi fragmentate, de parcă ar fi un joc de puzzle în care piesele se atrag, dar nu se îmbină: „simțurile ce li se războiau în suflete îi hărțuiau între dragoste şi ură, şi ajunseseră să nu mai ştie ei singuri dacă se iubesc sau se urăsc"[1]. Cei doi sunt într-o continuă zbatere, într-o luptă cu ei înşişi, aflându-se în ipostaza de sclavi ai unor sentimente atât de umane, dar atât de teribile. Personajele îşi trăiesc zbuciumul destinului la cote maxime, iar traiul lor pe insulă nu se rezumă doar la încercările de a evolua spiritual, ci se transformă, la un moment dat, într-o adevărată luptă pentru supraviețuire, în care simțurile şi instinctele intră în alertă. Interesant este şi felul în care mediul reacționează la duelul pasiunilor pe care le trăiesc personajele: natura arsă de soare îi incită, parcă, şi mai mult pe Thalassa şi Caliope, iar marea este părtinitoare şi acționează doar în favoare unuia dintre personaje, contribuind relevant la dezbinarea cuplului. Marea acționează, în **Thalassa**, ca o adevărată forță, subjugându-l treptat pe tânăr prin promisiunile ei nerostite, dar puternic sugerate, şi prin misterele ei de nepătruns. Aici, marea exercită o reală fascinație asupra lui Thalassa care se află în căutarea sinelui. Apele au un efect halucinogen asupra acestuia, distorsionându-i percepția asupra lumii înconjurătoare şi senzibilizându-i excesiv simțurile. Insula din **Thalassa**, în schimb, este un loc ars de soare, un spațiu al halucinațiilor, al claustrării şi al delirului. Este o insulă desacralizată, iar marea care loveşte țărmurile insulei lui Thalassa este o mare cu ape grele, conform termenilor lui Bachelard, îmbogățite cu „reflexe şi umbre"[2]. Marea închide umbrele tuturor celor care se oglindesc în ea, le absoarbe energiile pentru a le retrimite apoi în univers. Thalassa, fiind în apropierea mării, se descoperă pe sine în apele acesteia, întunecate şi confuze, aşa cum este şi sinele său. Între mare şi tânărul supraveghetor al farului are loc o simbioză, se stabileşte o relație de tipul **„do ut des"**, în care fiecare oferă, aşteptându-şi răsplata. Pentru Thalassa, insula constituie un spațiu conectat cu natura primordială a omului, cu dorințele sale cele mai ascunse, cu id-ul care se zbate să iasă la suprafață, fiind, totodată, un topos care oferă şansa la purificare tocmai prin

---
[1] *Idem*, *op. cit.*, p. 109.
[2] *Idem*, *op. cit.*, p. 30.

provocarea adresată eroului de a-şi reevalua gândurile şi filosofia de viaţă.

Pasiunea dintre Caliope şi Thalassa, captivă între cei doi poli, al dragostei şi al urii, se dezvoltă într-un ritm ameţitor, creând un adevărat vârtej al erosului în jurul celor doi tineri, înnebunindu-le simţurile şi întunecându-le judecata. În această furtună sentimentală, pasiunea atinge cote devastatoare şi se manifestă în nenumărate forme: de la violenţă verbală şi fizică la cele mai înflăcărate sărutări şi atingeri: „Îşi aruncau cuvintele cele mai grele, şi, după două - trei clipe, se sărutau mai cu foc ca oricând"[1]. Însă lui Thalassa şi Caliopei nu le este dat să împărtăşească soarta Cezarei şi a lui Ieronim. Pentru Thalassa, viaţa pe insulă este resimţită ca o teribilă claustrare datorită căreia simţurile lui se exacerbează şi universul din jurul lui e perceput prin intermediul pasiunilor pe care Thalassa le trăieşte. Din această cauză, traseul iniţiatic pe care protagonistul romanului îl parcurge este unul pavat cu capcane şi ispite, iar tânărul este nevoit să diferenţieze între patimile care l-ar atrage în rândurile muritorilor de rând şi senzaţiile înălţătoare, care îi oferă cheia unor trăiri supraumane, deschizându-i, totodată, porţi care pentru semenii lui sunt bine zăvorâte. Pentru Thalassa, Caliope este o altă ispită, o încercare de a-l reţine în teluric; pasiunile îl sfâşie şi, când nu mai poate îndura, cedează chemărilor trupeşti. Dar experienţa erotică pe care o trăieşte alături de Caliope nu îi oferă lui Thalassa simţămintele profunde, divine, la care visa; pentru cei doi, „scena erotică, momentul cunoaşterii decisive, identificând o iubire devoratoare, care demistifică şi converteşte sanctuarul într-un infern al delirului erotic, conţine în ea şi revolta prăbuşirii lui Thalassa"[2]. Aşadar, căderea în păcat are consecinţe grave asupra cuplului Thalassa - Caliope deoarece, odată foamea sexuală potolită, Thalassa conştientizează că senzaţiile trăite în braţele Caliopei sunt doar omeneşti şi nimic mai mult, de unde şi dezamăgirea profundă a acestuia. Thalassa se simte înşelat şi îndepărat de idealurile sale de depăşire a limitelor impuse de statutul fiinţei omeneşti. Caliope şi Thalassa se descoperă oameni ca toţi ceilalţi, „nu se mai vedeau zei, nici trupeşte, nici sufleteşte, ci nişte sărmane şi nefericite făpturi ca multe altele, ca toate chiar"[3] şi orice legătură specială care s-ar fi stabilit între ei cedează - cum să fii fericit, când ştii că eşti unul din milioanele de pământeni cu existenţă efemeră şi că poţi fi oricând înlocuit de cei ce vin după tine, aşa cum şi tu calci pe urmele celor de dinaintea ta. Dezamăgirea pe care Thalassa o suferă în momentul în care iluzia iubirii dispare şi se descoperă om ca toţi ceilalţi este asemănătoare revoltei lui Ieronim împotriva limitatei condiţii umane, relevând aşadar ambiţia celor doi de a deveni mai mult decât le permite trupul supus ispitelor. Diferenţa este că Ieronim porneşte de la conştiinţa banalităţii destinului uman şi ajunge să descopere un nou univers în cadrul insulei, în timp ce Thalassa, cu mintea înfierbântată, cade din ipostaza de zeu în cea de muritor; Thalassa cedează ispitelor pentru a regreta amarnic mai apoi acest lucru. Tânjind după statutul pe care l-a pierdut datorită escapadei sale erotice cu o fiinţă comună,

---

[1] Idem, *op. cit.*, p. 109.
[2] Idem, *op. cit.*, p. 91.
[3] *Idem, op. cit.*, p. 102.

Thalassa se luptă cu şi mai multă pasiune pentru a-şi recâştiga condiţia de semizeu. El se aruncă în braţele tentante şi promiţătoare ale mării pentru a-şi găsi salvarea şi pentru a-şi redobândi condiţia de nemuritor.

Aşadar, Thalassa, „coborât din lumea visului în a realităţii, voia să poruncească şi acesteia, dupe cum poruncise celeilalte; dar singura stăpânire a corpului Caliopei nu-l mulţumea"[1] - pentru Thalassa, trupul de lut al Caliopei nu constituia o compensaţie suficientă pentru nefericirea de a-şi fi pierdut poziţia privilegiată; el nu-i putea ierta Caliopei faptul că „printr-însa fusese scos din prea înalta lui împăraţie, fără ca, cel puţin, ea să-i fi dat, în schimb, una din acele beţii ale simţurilor în care s-ar fi întrupat toate cutremurările nemărginirei"[2]. Termenul „nemărginire" utilizat aici este foarte sugestiv, deoarece denumeşte scopul tuturor zbaterilor şi incertitudinilor lui Thalassa; el aspiră să atingă ceea ce nu poate fi atins, să deţină ceea ce nici un muritor nu poate deţine, să îşi depăşească propria fiinţa şi propriul statut. Thalassa trăieşte o adevărată revoltă interioară, este furios pe sine pentru nesăbuinţa de a fi căzut într-o astfel de înşelătoare trăire şi este furios pe Caliope, deoarece ea este obiectul care i-a provocat căderea din înaltul unei lumi în care el deja se imagina. Thalassa îi reproşează Caliopei nesăbuinţa de a-l seduce, afirmând că: „ţi-ai îndeplinit rostul pentru care ai fost născută: ai prăbuşit pe un om din strălucita şi înalta lui împărăţie ce era a lui şi l-ai îmbrâncit în gheena ticăloşiei şi a pierzării"[3]. Insula lui Thalassa este un munte Athos în care funcţionează, deplin, regula **„abaton"**, dar nu impusă de vreun consiliu, ci de însăşi natura spaţiului, spaţiu atât de încărcat de plăsmuirile imaginaţiei lui Thalassa, încât nici o prezenţă feminină în carne şi oase nu şi-ar găsi locul, ci dimpotrivă, ar fi văzută ca o blasfemie, cu atât mai mult cu cât nici o femeie reală, oricât de frumoasă, nu poate concura cu perfecţiunea fapturilor concepute în imaginaţia protagonistului. Prin Caliope, Thalassa doar experimentează amorul omenesc şi conştientizează faptul că trupul Caliopei nu îi este suficient, ea nefiind la înălţimea aşteptărilor celui care se iubea cu zeiţele gândurilor lui.

Oscilând între dragoste şi ură, cei doi ajung să-şi dorească dispariţia fizică, dorinţă la care îi predispune şi spaţiul limitat. Insula devine pentru cei doi un laţ care se strânge în jurul lor, gata să-i sufoce. Sub lumina nu binefăcătoare a soarelui, ci arzătoare şi sufocantă, cei doi devin din ce în ce mai conştienţi de incompatibilitatea idealurilor lor şi de neputinţa de a se ridica împreună deasupra statutului lor: „Reurcarea lor spre ceruri îi trântea însă grabnic la pământ şi le deştepta priceperea că între ei nu va fi niciodată - nici chiar când zvârcolirile plăcerii îi va arunca în nimicirea ei - altceva decât o prăpastie în care deosebirile sufleteşti se vor păstra aceleaşi"[4]. Iar după ce actul sexual este consumat şi misterul dezvăluit, cei doi trec de la pasiunea iubirii la pasiunea şi mai profundă a furiei îndreptate asupra celuilalt, iar spaţiul şi aşa claustrant al insulei devine acum cadrul

---

[1] *Idem, op. cit.*, p. 103
[2] *Idem, op. cit.*, p. 103-104.
[3] *Idem, op. cit.*, p. 109.
[4] Macedonski, Al., 2008, *Thalassa*, Editura Tana, Muşăteşti, p. 107.

în care cei doi se angajează înt-o luptă din care doar unul poate ieşi învingător: cel care învinge e premiat cu dreptul la viață, cel care pierde îşi pierde viața, pentru că cei doi nu mai pot viețui în acelaşi loc şi doar unul dintre ei poate supraviețui. Caliope chiar îl atacă cu un cuțit pe Thalassa într-un moment de ură feroce, iar încercarea ei nereuşită o va subjuga şi mai tare jocului capital în care s-a angajat.

Naratorul surprinde schimbarea stărilor emoționale aflate sub puternica presiune a dorinței, precum şi trecerea printr-o gamă de stări sufleteşti cât se poate de contradictorii: iubire şi ură, echilibru şi disperare, voluptate deplină şi durere acută. În acest context, moartea Caliopei rămâne singura soluție care îi poate asigura lui Thalassa atingerea idealului şi singura care *i-ar redeschide porțile de diamant ale ținuturilor himerei*[1]. Sacrificarea Caliopei este ofranda adusă mării, mare care acum se găseşte in ipostaza iubitei înşelate şi care cere un preț pentru a-şi redeschide brațele în fața iubitului care a trădat-o. Felul în care Caliope îşi pierde viața aminteşte de vechile ritualuri menite să aducă pacea pe mare şi să calmeze spiritele furioase din adâncurile apelor.

După ce trăise extazul iubirii, Caliope trăieşte extazul morții, clipa din urmă ducând-o „într-un soare alb, unde ea nu mai fusese, şi ce, în loc s-o ardă, o îngheța”[2]. Prin moartea Caliopei, Thalassa îşi redobândeşte unitatea pierdută şi se regăseşte pe sine. Ucigând-o pe Caliope, Thalassa ucide realitatea şi îi este permis din nou să aspire la planul celest. Dar, pentru a reuşi să se integreze în absolut, el trebui să corecteze şi natura imperfectă a trupului său; prin suicid, Thalassa nu face altceva decât să renunțe la condiția umană. Dezbrăcat de trup, spiritul său se contopeşte cu marea, simbol al eternității. Lebedele care îl împresoară sunt întrupări ale senzualității mării deoarece, aşa cum afirmă Bachelard, lebăda este o „frumusețe cioplită de ape, şlefuită de valuri”[3], care are totodată rolul de a sublinia caracterul erotic al mării, întrucât, în literatură, „lebăda este un înlocuitor al femeii goale, este nuditatea permisă, albeața imaculată şi totuşi ostentativă”[4]. Cufundându-se în apă, Thalassa trece printr-o moarte simbolică, echivalentă cu un botez într-o nouă stare. Strania magie care îl leagă pe Thalassa de mare şi simbioza care se stabileşte între mare şi erou sunt sugerate de însuşi numele personajului, întrucât cuvântul grecesc pentru mare este chiar **θάλασσα** (*thálassa*). Prin botezarea personajului său cu acest nume, Macedonski deja introduce ideea unui destin aflat sub zodia mării, un destin pe cât de sublim, pe atât de zbuciumat.

În *Thalassa*, apa este o invitație la moarte, la o altfel de moarte, una în care protagonistul se uneşte total şi irevocabil cu marea, o moarte care îl plasează în eternitate, deoarece, în fond, „moartea nu e decât o viață ce se aruncă în ceruri”[5]. Cutremurul închide peştera, iar trupul lipsit de viață al Caliopei rămâne într-o definitivă izolare şi uitare.

Criza care se produce în *Thalassa* poate fi explicată în două moduri:

---

[1] *Idem, op. cit.*, p. 115.
[2] Macedonski, Al., 2008, *Thalassa*, Editura Tana, Muşăteşti, p. 116.
[3] *Idem op. cit.*, p. 39.
[4] *Ibidem.*
[5] *Idem, op. cit.*, p. 123.

ea poate fi considerată o replică la happy-end-ul din *Cezara* (notorie fiind rivalitatea dintre Eminescu şi Macedonski şi continua încercare a celui din urmă de a face dovada unui talent mai impresionant decât cel posedat de Eminescu), dar poate avea ca punct de pornire şi cel de-al doilea final pe care Eminescu îl propune la nuvela *Cezara*, final care pare să fie oarecum mai adecvat construcţiei logice a operei. Happy-end-ul din prima variantă nu pare să fie în aceeaşi linie cu indicaţiile pe care Ieronim le primeşte de la bătrânul Euthanasius şi anume de a locui singur pe insulă, cu toate că, bineînţeles, am putea explica primul final prin contopirea celor doi într-unul nedespărţit. Revenind însă la *Moartea Cezarei*, trebuie menţionat că cel de-al doilea final este unul tragic, cel puţin în aparenţă, în care echilibrul şi armonia par să se frângă şi în care marea devine un catafalc, un pat mortuar. Ruptura este explicată prin căderea în carnal a celor doi, consecinţă oarecum previzibilă, întrucât chiar şi numele de Cezara al femeii sugerează voinţa puternică şi dragostea pătimaşă. În opinia lui Eugen Simion, Cezara „e tipul etern al Venerei, purtând insignele feminităţii sublime şi păcatele ancestrale"[1]; comparaţia pe care Eugen Simion o realizează între Cezara şi Venera este deosebit de sugestivă, întrucât asemenei zeităţii panteonului roman, simbol al frumuseţii şi al pasiunilor, Cezara este de o frumuseţe aproape nepământeană; ea este imaginea femeii fatale, seducătoare, care îl transformă pe scepticul Ieronim într-un îndrăgostit incurabil. Dar, dacă Thalassa şi Caliope nu îşi găsesc liniştea împreună, ci separaţi pentru totdeauna, Cezara şi Ieronim sunt nedespărţiţi, iar păcatele lor sunt purificate de forţa teribilă a focului care arde pe mare, foc care „ardea din ce în ce mai mare şi cu constanţă"[2]. Gaston Bachelard menţionează, de asemenea, în lucrarea sa intitulată **Psihanaliza focului** că focul este adesea un simbol al purităţii şi al purificării, adăugând că „numai o iubire purificată are descoperiri afectuoase"[3]. Astfel, Ieronim şi Cezara îşi restaurează condiţia iniţială şi, sub acţiunea benefică a focului, cei doi se regăsesc şi îşi redefinesc sentimentele, fiind de acum pregătiţi pentru un început marcat nu de efemeritate şi nesiguranţă, ci aflat sub semnul veşniciei şi al naturii umane eliberate de constrângeri.

Atât în **Cezara**, cât şi în **Moartea Cezarei** natura duce la „regăsirea armoniei edenice, a stărilor plenare, a beatitudinii erotice"[4], chiar şi atunci când elemente agresive precum focul se dezlănţuie.

În concluzie, atât în **Cezara**, cât şi în **Thalassa**, marea are un rol decisiv. În **Cezara** marea şi îndrăgostiţii sunt în perfectă armonie, apa protejând edenul celor doi şi asigurându-le intimitatea. În acest fel, marea îşi păstrează caracterul matern, protector, chiar şi în **Moartea Cezarei**, dar aici echivalând cu un botez întru iertarea păcatelor trupeşti, fiind astfel tot o poartă spre un alt univers, oferindu-le protagoniştilor o nouă şansă, într-un nou cronotop, sub o altă formă de existenţă. În **Thalassa**, însă, marea este una ademenitoare şi posesivă, care îl seduce pe erou şi îl

---

[1] *Idem, op. cit.*, p. 257.
[2] M. Eminescu, 2006, *Geniu pustiu. Sărmanul* **Dionis** *şi alte scrieri în proză*, „Moartea Cezarei", Editura Art, Bucureşti, p. 301.
[3] Bachelard, Gaston, 2003, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, Bucureşti, p. 128.
[4] *Idem, op. cit.*, p. 262.

ademeneşte în cerul din străfundurile sale. Thalassa îşi ucide murirea, pentru a se elibera; sinuciderea sa nu este refuzul darului vieţii şi, deci, nu este un păcat. Sinuciderea lui Thalassa echivalează cu o acceptare deplină a vieţii tocmai prin dezavuarea morţii; gestul lui nu este o blasfemie, ci, dimpotrivă, sacrificiul suprem al omului care nu se înspăimântă de strălucirea Spiritului Cosmic.

Dacă în **Moartea Cezarei** îndrăgostiţii rămân îmbrăţişaţi, plutind pe mare asemeni copiilor încă nenăscuţi în lichidul amniotic, gata să treacă dintr-o lume într-alta, în **Thalassa** marea îi separă definitiv pe Thalassa şi Caliope, printr-un ultim spasm menit să închidă trupul Caliopei în măruntaiele pământului. Într-o încrâncenare finală, marea sigilează peştera cavou: „o zguduitoare mişcare de cutremur, ce trecu pe neaşteptate pe sub mare, o tulbură din nou, şi, după ce o ridică în valuri înalte, se duse să izbească insula în coastă, s-o zguduie din temelii şi să surpe dintre stânci un năprasnic stei de piatră, pe care, rostogolindu-l peste intrarea sanctuarului, o pecetlui cu el pe veci"[1]; pentru a arăta violenţa impactului, sunt utilizaţi termeni precum: „zguduitoare, pe neaşteptate, o tulbură, să izbească, s-o zguduie, să surpe, năprasnic, rostogolind-ul, pe veci" - sonoritatea acestor cuvinte oferă cititorului reprezentarea forţelor mării care se răzbună, anulând definitiv fiinţa Caliopei, de parcă ea nici nu ar fi existat vreodată. Aşadar, Caliope pare să fie doar un stagiu în care Thalassa a învăţat că dragostea oamenilor este incomparabilă cu halucinanta senzualitate a nemuririi. Aşadar, personajele sunt captive într-un destin împotriva căruia se revoltă, forţând limitele gândirii umane. Asemeni lui Iona, personajul sorescian din drama cu acelaşi nume, protagoniştii din **Cezara** şi **Thalassa** refuză o existenţă vremelnică, într-o lume sordidă şi condiţionată de limite. Cu toţii refuză să urmeze un drum despre care ştiu că are un singur sens şi îşi găsesc tăria de a explora lumi noi, lumi care se află în interiorul lor, dar pentru care trebuie să se întoarcă pe dos, să se reasambleze, eliminând orice eventual obstacol. Pe principiul conform căruia fiecare om este un microunivers în sine, aceste personaje caută non-timpul nu atât din orgoliu, cât din nevoie de a-şi cunoaşte sinele, de a explora toate lucrurile nebănuite care se află deja în fiinţa lor. Cezara şi Ieronim reuşesc, împreună, ceea ce nu pot pe cont propriu; iubirea lor îi călăuzeşte în lumi nebănuite, în care timpul curge pe lângă ei, nu prin ei; îmbrăţişarea lor este eternă, aşa cum este şi dragostea lor. Thalassa cucereşte marea şi infinitul, făcând dovada dăruirii sale totale şi a desprinderii de uman, în timp ce Caliope cade victimă ambiţiilor lui Thalassa. Caliope nu este suficient de tenace pentru a-şi păstra iubitul aproape, aşa cum este Cezara, şi nici suficient de independentă pentru a-şi păstra verticalitatea în faţa lui Thalassa.

Cezara, Ieronim şi Thalassa sunt nişte învingători. S-au revoltat împotriva destinului şi condiţiei lor umane, au transformat nostalgia paradisului pierdut în amibiţia de a regăsi armonia începuturilor lumii şi au reuşit să înşele moartea şi timpul. Aceştia au învăţat să gândească în afara limitelor, să se regândească şi să se elibereze de constrângerile impuse de mortalitate. Personajele descoperă că limitele gândirii sunt generate doar de neputinţa omului de a le ignora, iar graniţele dintre

[1] *Idem, op. cit.*, p. 124.

oameni şi zei, sunt, asemeni liniei Ecuatorului, imaginare. De fapt, întreaga evoluţie a personajelor pare să fie o fugă de timpul perceput ca trecere. Lupta pe care o duc este lupta pe care o duce Ghilgameş, aflat în căutarea celui mai de preţ secret al universului: veşnicia.

**Bibliografie**


1. Assunto, Rosario, 1988, *Scrieri despre artă. Filosofia grădinii şi filosofia în grădină*, vol. 1, Editura Meridiane, Bucureşti.
2. Bachelard, G., 1997, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Editura Univers, Bucureşti.
3. Bachelard, Gaston, 2003, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, Bucureşti.
4. Eliade, Mircea, 1987, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Editura Junimea, Iaşi.
5. Eminescu, M., 2006, *Geniu pustiu. Sărmanul Dionis şi alte scrieri în proză*, Editura Art, Bucureşti.
6. Evseev, Ivan, 1999, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, Editura Amacord, Timişoara.
7. Kernbach, Victor, 1978, *Miturile esenţiale*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti.
8. Litlleton, C. Scott (General Editor), 2002, *Mythology. The Illustrated Anthology of World Myth & Story Telling*, Thunder Bay Press, San Diego, California.
9. Macedonski, Al., 2008, *Thalassa*, Editura Tana, Muşăteşti.
10. Marino, Adrian, 1967, *Opera lui Al. Macedonski*, Editura Pentru Literatură, Bucuresti.
11. Munteanu, Cornel, 2003, *Lecturi neconvenţionale*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj.
12. Simion, Eugen, 1964, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti.

# UN CAZ DE AUTOTRADUCERE: PANAIT ISTRATI

**Oana COVALIU**
Universitatea din Alicante, Spania

*Strange as it is, the case of auto-translation performs a cultural monologue that takes usually two: the author and the translator is the same person. Even stranger than that, the case of the Romanian-French writer, Panait Istrati proves to be able to write directly into a foreign language, and then to translate his short stories into his mother tongue. Our approach follows the destiny of the Romanian editions of this writer, focusing on the translations and auto-translations published in his homeland.*

Istoriile literare menţionează uneori situaţia stranie a autorilor care practică traducerea propriului text într-o limbă străină, în cazurile în care scriitorul se mişcă dezinvolt în două sau chiar trei limbi. Nu se întîmplă prea des ca un autor să scrie într-o limbă străină pe care o stăpîneşte cu aproximaţie şi apoi să pornească temerar la traducerea propriului text în limba maternă.

În istoria literaturii universale, Panait Istrati rămîne un caz aparte, chiar dacă în monografia pe care i-a dedicat-o, Mircea Iorgulescu se împotriveşte trasformării autorului brăilean într-un *caz*: Istrati şi-a gândit opera în româneşte, a scris-o mai întîi în franceză, apoi a rescris-o/tradus-o[1] în româneşte. „şi cum transpunerile realizate de diverşi tălmăcitori prea puţin inspiraţi nu-l satisfac pe autor [...], acesta îşi ia el însuşi sarcina de a recrea o parte din propriile-i romane."[2]

Cu Panait Istrati lucrurile stau altfel: un român autodidact (ar fi poate mai corect să îl caracterizăm cu cuvintele lui: un vagabond) care la 40 de ani începe să scrie într-o limbă franceză pe care nu o cunoaşte şi pe care o manevrează cu destulă stîngăcie. Scrie în franceza *sa*, textul îi este apoi corectat (din punct de vedere gramatical) de scriitori, editori sau jurnalişti, şi este în cele din urmă publicat în ediţii franceze, în limba franceză. Rapid autorul devine faimos şi România începe să publice traduceri ale operelor sale, de cele mai multe ori nefericite. Panait Istrati se arată de la bun început nemulţumit de traducerea operelor sale în limba română şi purcede la autotraducerea textelor sale din franceză în română, precizînd faptul că nu avem de-a face cu o traducere, ci, mai degrabă, cu o rescriere a operei sale.

Lectorul-traducător al propriei opere în limba maternă după apariţia acesteia într-o limbă străină a iscat controverse în ceea ce priveşte autotraducerea. Cercetătorii răbdători au analizat comparativ versiunile alese de autor într-un caz sau altul, construind interpretări dintre cele mai abracadabrante. Au demonstrat unii chiar că versiunea de autor românească ar fi inferioară variantei franceze, drept care ar fi de preferat traducerile variantelor româneşti de autor. Stranietatea situaţiei

---

[1] În această problemă, vezi Zamfir Bălan, *„Moş Anghel" de Panait Istrati - autotraducere sau rescriere?*, în „Analele ştiinţifice ale Universităţii «Alexandru Ioan Cuza» din Iaşi, Secţiunea „Limbi şi literaturi străine", Tomul I (1998), p. 53-65.

[2] Elena-Brînduşa Steiciuc, 2001, *Un demers recuperator: «Mediterana» de Panait Istrati*, în „Bucovina literară", iulie.

operei acestui scriitor nu se oprește însă aici, ci se perpetuează uimitor pînă în contemporaneitatea care îl publică în continuare în limba română nu în versiunea de autor, ci în traducerile altora: Eugen Barbu, Alexandru Talex etc. Așadar, există versiunea de autor, autotraducerea practicată de autorul însuși, dar noi îi publicăm opera în... *traducere*. Păstrînd aceeași logică, mîine am putea *traduce* în limba română *Orbitorul* lui Cărtărescu scris în limba română.

În limba maternă relația lui Istrati cu propriul text nu a fost mult mai fericită. De pildă, prima ediție a *Chirei* în „tălmăcire românească" a fost un eșec de proporții, determinându-l pe Istrati să interzică orice traducere lipsită de autorizarea sa. Ce anume l-a determinat pe Istrati să își traducă opera știm, și autorul a menționat apăsat motivele: în scrisoarea-introducere ce însoțea volumul *Trecut și viitor*, Panait Istrati însuși își argumenta hotărîrea de a-și traduce cărțile în limba maternă prin originea românească a operei sale: „ M-am hotărît să mă traduc singur în românește fiindcă, mai întîi de toate, *eu sunt și țin să fiu un autor român*. Țin la aceasta nu din cauză că mi s-a contestat acest drept [...], *ci fiindcă simțirea mea*, realizată azi în franțuzește printr-un extraordinar hazard, *izvorăște din origine românească*. Înainte de a fi «prozator francez contemporan», așa cum se spune pe coperta colecției lui Rieder, *eu am fost prozator român înnăscut*"[1] (s. a.).

De pildă, la Editura Adevărul, apare în 1924 *Chira Chiralina* cu traducător neprecizat, care va genera protestele vehemente ale autorului. Cele care urmează, *Trecut și viitor* și *Moș Anghel* (ambele în 1925) nu sunt cu mult mai inspirate. Editurile Renașterea, Cugetarea și Eminescu îl publică pe Istrati în limba română fără a preciza traducătorul. Doar despre *Nerantsula* știm că e tradusă de Theodor Buzoianu (Editura Eminescu, București, 1927), că versiunea românească a *Haiduci*-lor aparține lui I. Neagu-Negulescu (Editura Cugetarea, București, 1930) și că traducerea *Spovedaniei* a fost realizată de către Ion Pas.

În franceză delirul diegetic al lui Istrati era încorsetat de o limbă pe care o stăpînea imperfect; textele îi erau apoi *ameliorate*, gramatica îi era îndreptată, fraza îi era adaptată pentru a suna mai firesc. Apoi Istrati revizuia textul și de cele mai multe ori se împotrivea corecturilor făcute și revenea la textul pe care îl scrisese inițial. S-a discutat mult despre intervenția altor scriitori francezi în textul francez al lui Istrati, unii sugerînd chiar că s-ar fi produs o rescriere a operei pentru editarea în franceză. După decepția Occidentului, după momentul *Vers L'Autre Flamme*, Istrati a hotărît să își traducă propria operă din franceză în limba maternă, reușind până în 1935 să ducă la bun sfârșit *rescrierea* câtorva dintre cele mai importante povestiri (*Unchiul Anghel*, prima apariție a traducerii autorului în limba română – 1925, *Casa Thuringer*, pe care Istrati avea să o recomande ca model de traducere, *Țața Minca,* singura variantă românească apărută în același timp cu ediția franceză, 1931, *Chira Chiralina*, apărută în versiunea românească de autor în 1935, la Editura Hertz, *Codin*, ultima versiune românească, apărută la câteva zile după moartea autorului).

Perioada de creație a durat în cazul lui Panait Istrati doar un deceniu, în

---

[1] Scrisoare către editorul I. G. Hertz, 15 aprilie 1925, Nisa, în vol. *Trecut și viitor*, București, Renașterea, 1925, p. 10.

decursul căruia a scris douăzeci şi una de cărţi. Este puţin obişnuit ca un scriitor să debuteze la o vârstă destul de înaintată (avea patruzeci de ani), să scrie într-o limbă străină, şi să se impună definitiv ca valoare autentică într-un răstimp atât de scurt. Dintre aceste douăzeci şi una de cărţi, numai *Trecut şi viitor. Pagini autobiografice* a fost scrisă direct în limba română. Celelalte au fost redactate în limba franceză, de fapt, într-o limbă franceză învăţată cu dicţionarul, amestecată cu elemente ale limbii materne, o „osmoză subtilă între cele două limbi latine"[1], cum avea să constate Monique Jutrin Klener. O limbă franceză expresivă prin felul în care Panait Istrati „integrează elementul autohton în contextul lingvistic francez", apoi prin „culorile pe care le pune pe paleta expresiei sale pentru ca ea să devină mai aptă în a-i reda gândirea proprie sau pe cea a personajelor sale, în a-i reda sentimentele proprii sau pe cele ale eroilor săi"[2].

După botezul literar asistat de Rolland, din revista „Europe" (nr. din 15 august 1923) prin apariţia *Kyrei Kyralina*, şi apariţia în volum un an mai târziu (1924), prefaţată călduros de tutorele său francez, cariera literară a lui Istrati a cunoscut salturi uriaşe, până în 1935, anul morţii sale. *Chirei* i-au urmat între 1922-1926 şi 1931-1935 toate celelalte povestiri organizate în mari cicluri ale unei infinite comedii umane. Scrierile alcătuiesc vârstele personajului său central, **Adrian Zografi**, purtătorul cuvântului său:

- *Povestirile lui Adrian Zografi*, din acest prim ciclu făcând parte următoarele povestiri: *Kyra Kyralina*, *Oncle Anghel* (1924), *Les haidoucs* (I-II, 1925-1926);
- *Copilăria lui Adrian Zografi* include povestirea *Codine* (1925)
- din *Adolescenţa lui Adrian Zografi* face parte volumul *Mikhail* (1927)
- *Viaţa lui Adrian Zografi*, în care sunt incluse *La maison Thüringer* (1933), *Le bureau de placement* (1933), *Méditerranée* (1934-1935).

Pe lângă acestea, au mai apărut câteva opere neincluse în cicluri: *La famille Perlmutter* (1927), *Le refrain de la fosse. Nerrantsoula* (1927), *Les chardons du Baragan* (1928), *Tsatsa Minka* (1931). Volume autobiografice: *Trecut şi viitor* (1925), *Mes départs* (1928), *Pour avoir aimé la terre* (1930).

De cele mai multe ori, sintagma „scriitor român" a subliniat naţionalitatea scriitorului care şi-a conceput opera într-o limbă de împrumut[3]. Este un lucru cert că franceza i-a pus opera în circulaţie şi i-a adus lui Panait Istrati o consacrare rapidă. Garabet Ibrăileanu atrăgea de pildă atenţia asupra „spiritului specific românesc[4]" conţinut într-o operă realizată în limba franceză. După criteriul limbii (aşa cum

---

[1] Monique Jutrin Klener, 1998, *Panait Istrati, un chardon deraciné*, apud Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor* (Reconstituire pe bază de texte autobiografice de Al. Talex, vol. II, Editura Florile dalbe, Bucureşti, p. 446.

[2] Liliana Şomfălean, 1985, *Expresivitatea limbii franceze la Panait Istrati*, în „Caiete critice", nr. 3-4, p. 48.

[3] Vezi Zamfir Bălan, 2002, *Panaït Istrati, écrivain roumain d'expression française,* în *Analele Universităţii din Craiova*, Secţiunea *Ştiinţe filologice,* an VI, p. 365-372, din ale cărui observaţii reţinem câteva, în continuare.

[4] Garabet Ibrăileanu, *Panait Istrati – Présentation de haïdoucs* în „Viaţa Românească", Iaşi, septembrie 1925.

procedează de regulă istorigrafia literară), la care se adaugă statutul de primă creație al versiunii în limba franceză, atunci Panait Istrati aparține literaturii franceze. Cu toate acestea, observa regretatul Dumitru Irimia, criteriul este insuficient: „Considerată în sine însă, limba nu poate fixa prin ea însăși apartenența scriitorului la o anumită literatură. Apartenența la o literatură este condiționată de specificul național al operei, acesta fiind determinat de limba în care scriitorul s-a format ca ființă umană în perioada decisivă a intrării lui în lume și mai puțin de limba în care scrie, ca limbă învățată”[1].

Și alți autori se situează, cu anumite nuanțe, în aceeași direcție de gândire: scriind în franceză, Panait Istrati a tradus, de fapt, un discurs narativ mental, construit în românește[2]. Aproximativ aceeași opinie poate fi întîlnită și la Vasile Covaci[3], care adaugă la argumentele de tipul calcurilor (semantice, frazeologice) și cuvintele, expresiile și locuțiunile românești inserate de Panait Istrati în textul în limba franceză: „...Istrati pensait presque toujours en roumain. Il n'est jamais parvenu au stade de bilingue parfait – si tant est qu'un tel bilingue n'est pas une fiction de linguistes – et nous ne croyons pas exagérer en affirmant que les mots, les expressions et les locutions roumains insérés dans le texte français sont en fait des lambeaux d'un hypothétique texte roumain traduit avant d'avoir été couché sur le papier.”[4]

În plus, Zamfir Bălan discută relația dintre un text anume și prezența termenilor românești, subliniind că ponderea termenilor românești este diferită de la un text la altul. În opere precum *Biroul de plasare*, *Casa Thuringer* sau *Mihail*, lexicul românesc are o prezență minimă, pe când în *Chira Chiralina*, *Haiducii*, *Ciulinii Bărăganului*, *Țața Minca*, termenii românești se întîlnesc aproape la fiecare pagină. O posibilă explicație se află în interferența specifică a planurilor scriitorului și naratorului. „Oscilând între autobiografie și ficțiune, transferând adesea autobiograficului valențe ale ficțiunii și atribuind acestuia din urmă particularități ale „faptului trăit” și relatat întocmai, Panait Istrati conferă discursului narativ o dimensiune tributară povestirii clasice, dar deschisă în același timp spre mișcarea literaturii moderne”[5]. Astfel, susține autorul citat, prezența termenilor românești în versiunea franțuzească se înscrie, alături de alte însemne, în seria elementelor care marchează vizibil planul scriitorului, vădit interesat de amprenta românească a lumii operei sale în spațiul altei culturi, iar pe de altă parte trasează limita dintre scrierea de ficțiune și scrierea autobiografică (referențială).

---

[1] Dumitru Irimia, 1999, *Realul și transcenderea realului în poetica și creația lui Panait Istrati*, în *Introducere în stilistică*, Iași, Polirom, p. 241.

[2] Vezi Zamfir Bălan, *Studiu introductiv*, în vol. Panait Istrati, *Oncle Anghel/Moș Anghel*, ediție bilingvă (fr.-rom.), Brăila, Istros, 1995.

[3] *L'Œuvre de Panaït Istrati ou le problème de traduire une civilisation*, în „Revue Roumaine de Linguistique (Cahiers de linguistique théorique et appliquée)”, nr. 2, 1979, p. 193-198 și *Expressions et locutions roumaines dans les écrits de Panaït Istrati*, în „Cahiers Roumaines d'Études Littéraires”, nr. 1, 1981, p. 54-63.

[4] Vasile Covaci, 1981, *Expressions et locutions roumaines dans les écrits de Panaït Istrati*, în „Cahiers Roumaines d'Études Littéraires”, nr. 1, p. 59.

[5] *Ibidem*.

Acolo unde scriitorul își păstrează o poziție distinctă în text, individualitatea sa se conturează și pe seama discrepanțelor voit construite între universul spiritual al limbii franceze (în care își redactează opera) și universul spiritual al limbii române (ca limbă modelatoare a ființei umane aparținând lumii operei).

Așa se explică de ce un text autobiografic, precum *Codin*, al cărui discurs narativ se derulează la persoana I (naratorul este Adrian), numără doar câteva cuvinte românești (și, la fel, *Casa Thuringer*, roman al cărui discurs este puternic focalizat de Adrian Zografi și unde prezența scriitorului este în bună măsură estompată de perspectiva personajului alter-ego), iar în *Chira Chiralina*, în *Ciulinii Bărăganului*, sau în *Țața Minca* (unde scriitorul intervine în discursul/discursurile naratorului/ naratorilor, inserând cuvinte românești, explicații, note de subsol sau adaptări ale cuvintelor românești la fonetismul limbii franceze) nu se întîmplă același lucru.

Pe de altă parte, este vorba de relația scriitor-cititor, de faptul că Panait Istrati știe că se adresează unui cititor aparținând unui alt spațiu cultural, necunoscător al culturii și civilizației românești. El recurge, în notele de subsol, nu numai la explicații detaliate privind semantica termenilor, ci și la trimiteri bibliografice, deplasând astfel textul literar în sfera documentarului, ca în aceste exemple din *Ciulinii Bărăganului*: „Michel Vulpesco. Voir son admirable ouvrage: Les coutumes Roumaines Périodiques. (Librairie Emile Larose)[1]", sau „D'après les evaluations du grand critique et sociologue roumain, feu Dobroyeann-Gherea, la nourriture quotidienne de notre paysan peu avant la guerre, s'estimait a 0 fr. 35 cent. Voir *Néoïobagia*."[2]

În proza în limba franceză, Panait Istrati dublează emoția artistică, dimensiunea estetică a textului, cu o latură informativă, transformând textul literar și într-o sursă documentară. Toate aceste intervenții ale scriitorului în discursul naratorului, lipsesc, firește, în versiunea în limba română.

În sfârșit, o a treia explicație[3] a prezenței termenilor românești în versiunea în limba franceză a operei lui Panait Istrati este conținută în însuși procesul de creație, puternic marcat de relația limbă-lume. Lumea cărților lui Panait Istrati se exprimă într-o limbă de împrumut. Diferența dintre spațiul cultural românesc, în interiorul căruia se alcătuiește lumea operei, și limba franceză, conținătoare a unui alt spațiu cultural, prin intermediul căreia lumea operei se exprimă, se reflectă în tendința scriitorului de a numi realități specifice cu termeni specifici. Panait Istrati optează, în loc de „coiffec" pentru „caciula", în locul franțuzescului „eau-de-vie" preferă românescul „tsouica" etc. În paralel cu valoarea conotativă a cuvântului românesc, pe care Istrati o exploatează în raport cu echivalentul francez[4], este de subliniat și utilizarea alternativă a termenilor pentru a denumi o aceeași realitate,

---

[1] Panaït Istrati, 1928, *Les Chardons du Baragan*, Editions Grasset, p. 24.
[2] *Idem*, p. 29.
[3] Zamfir Bălan, *art. cit.*
[4] „Căciulă", de exemplu, este utilizat alternativ cu „bonnet", pentru a sublinia condiția socială diferită a personajelor. Vezi Liliana Șomfălean, *Expresivitatea limbii franceze a lui Panait Istrati*, în „Caiete critice", nr. 3-4, 1984, p. 45

fără intenția de a introduce nuanțe, ci numai pentru a semnala cititorului de limbă franceză sonoritățile limbii române.

Obiecțiilor din critica literară franceză, cu privire la rostul acestor cuvinte, le-a răspuns mai târziu Monique Jutrin Klener[1], care avea să remarce: „Unii critici și cititori francezi i-au reproșat lui Istrati inserția pur și simplu a cuvintelor românești [...]. Alegerea lor a fost totdeauna judicioasă. Trebuia să pătrundem într-o lume nouă, unde *opinca* nu este „la sandale", iar *cozonac* este cu totul altceva decât a noastră „brioche"[...] și cum să traduci *mamaliga,* care nu-i „la polenta" italienească, sau *plăcinta*, care nu poate fi comparată cu nici un „gateau au fromage" al nostru [...] *cavalul* este fluierul ciobanului, iar *doina*, cântecul său [...].

El (scriitorul, n. n.) preferă adesea un cuvânt românesc, chiar dacă există un echivalent francez, fiindcă îl leagă sufletește de copilărie, îi evocă mai bine acest acord subtil care împletește imaginea cuvântului și a gândirii."[2]

Începând cu *Moș Anghel*, Panait Istrati s-a decis să-și traducă opera în limba maternă. *Cititorilor mei din România* – textul prin care Panait Istrati se adresa publicului din țara natală – ar putea fi considerat puntea de legătură între primul volum în limba română, *Trecut și viitor. Pagini autobiografice*, și *Moș Anghel*, prima creație de întindere, în limba maternă[3]. La apariția lui *Moș Anghel*, Panait Istrati completa seria de informații privind „traducerea", venind în întâmpinarea eventualelor atacuri ale criticii. Din analiza manuscrisului, efectuată de Zamfir Bălan[4], reiese o informație importantă în sensul comentariului nostru: Panait Istrati scrisese, inițial, referitor la versiunea în limba română: „o prefer celei franțuzești". În plus, *Moș Anghel* nu era considerată o traducere pur și simplu, ci o rescriere: „*Moș Anghel* nu e o traducere, ci o scriere românească: o prefer celei franțuzești. Aci, grăesc în limba mea." Este vorba, totuși, de o rescriere care nu se poate elibera complet de „presiunea" celei pre-existente, scrisă într-o limbă de împrumut, franceza. Istrati recunoaște și nu poate ocoli „încătușarea primei creații": „Încătușarea primei creații, – pe care am ținut s-o respect cât mai mult, din cinste profesională și ca să dau un exemplu de traducere acelora cari mi-au schilodit pe *Chira*, – încătușarea aceasta m-a strâns și pe mine, amarnic. Și dacă uneori am slăbit-o, dacă pe ici, pe colo, am dat drumul strânsorilor, sau dacă pe alocurea am făcut chiar mici complectări cu înțeles în limba noastră, acestea sunt abateri îngăduite autorului, dar care nu condiționează o bună traducere."

Două texte ar putea fi considerate adevărate „ars poetica": *Trecut și viitor* și *Crezul meu* (publicat inițial cu titlul *Către cititorii mei din România* în „Adevărul literar și artistic", iunie, 1924), în timp ce versiunea românească a cărții *Moș Anghel* ar putea fi considerată o întoarcere acasă: „aici, grăiesc în limba mea". În afara

---

[1] Monique Jutrin-Klener, 1970, *Panaït Istrati, un chardon déraciné*, Editions Maspero, Apud, Panait Istrati, 1998, *Cum am devenit scriitor*, ediția III-a, București, Florile dalbe, vol. II., p. 446-447

[2] *Op. cit*., p. 446

[3] Vezi Zamfir Bălan, 1995, *Studiu introductiv*, în vol. Panait Istrati, *Moș Angel/Oncle Anghel*, Istros, Brăila, p. XII și urm.

[4] *Ibidem*

avertismentului că „Moş Anghel nu e o traducere, ci o scriere românească", preferată celei franţuzeşti, este de reţinut motivul, pentru care Panait Istrati s-a hotărât să-şi rescrie opera în limba română: traducerea proastă a *Chirei Chiralina* – Istrati chiar face o demostraţie privind amatorismul traducătorului şi atunci când e vorba de limba română, dar şi atunci când e vorba de limba franceză. El se declară decis să dea o lecţie de „cinste profesională" şi un exemplu de traducere „acelora care mi-au schilodit pe *Chira*".

Anunţate chiar din introducere, dificultăţile impuse de existenţa unei prime creaţii se fac simţite pe tot parcursul cărţii, dar şi în cazul celorlalte creaţii, pentru care Istrati a reuşit să dea versiuni de autor. În cazul lui *Moş Anghel* – prima încercare de acest gen – şi mai ales aici, unde ţinta nu este traducerea, ci rescrierea, în limba maternă, a unui text conceput iniţial într-o altă limbă, Panait Istrati vorbeşte despre „strânsori" exercitate de textul iniţial, de necesitatea unor completări „cu înţeles în limba română", ca şi despre licenţe „neînsemnate": „Licenţele mele neînsemnate rămân înăuntrul atât al cunoştinţii limbei franceze cât şi al celei româneşti, aşa cum aceste două limbi au rămas pe de-a'ntregul în afara balamucului cuprins în traducerea *Chirei*, care nu e nici franţuzească, nici românească, ci şoltică."

Rescriindu-şi opera în limba română, Panai Istrati are prilejul unor necesare „îndreptări". Dar pentru că autorul este acelaşi cu traducătorul, pentru că lumea conţinută de fiecare dintre cele două limbi care se întîlnesc într-o traducere, de fiecare dintre cele două culturi care sînt conţinute în traducere, studiile de traductologie sînt practic inaplicabile. De pildă, un studiu traductologic admirabil în cazul altor autori, (cum e de pildă analiza multinivel absolut excelentă pe care o propune Cătălina Iliescu Gheorghiu în articolul *Temp(o)us fugit..., salvo para Gianina Cărbunariu. Estudio de la traduccion al castellano de su obra Stop the tempo!*, în *Teatru cu voce de femeie. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll/Teatro con voy de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll*, Fundaţia Culturală *Camil Petrescu*, prin Editura Cheiron, Bucureşti, 2008) aici trebuie reconfigurat şi adaptat unui alt model. Pentru că dacă traducătorul este de regulă un agent plurilingvist care adaptează realităţi, oameni, locuri, dintr-un spaţiu cultural în altul, în cazul autotraducerii autorul însuşi ajunge să joace acest rol nu prin intermediul traducerii, ci prin chiar opera sa.

Din 1925, anul în care Moş Anghel a apărut la editura Renaşterea, însoţit de un cuvânt introductiv (*Cititorilor mei din România*), seria traducerilor de autor în limba română a continuat cu: *Ţaţa Minca*, (Editura Eminescu, Bucureşti, 1931); *Casa Thuringer* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1933); *Biroul de plasare* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1933); *Chira Chiralina* (Editura I. G. Hertz, Bucureşti, 1934); *Codin* (Editura I. G. Hertz, Bucureşti apărută postum, cu o prefaţă de Ion Minulescu, 1935). După moartea scriitorului, au mai apărut: *În lumea Mediteranei. Apus de soare* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1936); *Ciulinii Bărăganului*, (Editura Modernă, Bucureşti, 1943). Din *Ciulinii Bărăganului*, doar primul capitol a fost tradus de Panait Istrati, restul cărţii a apărut în traducerea lui Al. Talex.

În ciuda existenţei versiunilor de autor, creaţiile lui Panait Istrati au apărut

în româneşte şi în versiunile altor traducători. Cu excepţia unui singur titlu, *Chira Chiralina*, apărut într-o traducere anonimă (în 1924), şi a unui fragment din *Codin*, apărut în revista „Facla", în traducerea lui N. D. Cocea – nici una dintre traduceri nu s-a făcut în timpul vieţii scriitorului.

Cu mult mai incredibilă şi inexplicabilă ne apare încercarea lui Al. Oprea de a fi publicat într-o ediţie bilingvă monumentală traduceri făcute de Eugen Barbu ca şi când Panait Istrati n-ar fi existat pentru literatura română, seria de *Opere alese*. Altminteri dedicat sarcinii oficiale de recuperare a scriitorului brăilean, Al. Oprea a făcut, după părerea noastră, un deserviciu operei istratiene, supunând-o acestui experiment stilistic şocant, forţând opera istratiană în tipare barbiene. Seria *Oeuvres choisies / Opere alese*, prefaţată de Al. Oprea, apărută la Editura pentru Literatură, Bucureşti, în condiţii grafice deosebite (era cea mai frumoasă şi costisitoare ediţie de până atunci, a operei istratiene în România), îl menţionează ca traducător pe Eugen Barbu: apar primele 4 volume între 1966-1977, apoi seria continuă trei ani mai târziu, cu aceleaşi indicaţii bibliografice, urmînd ca treisprezece ani mai târziu următoarele două volume să conţină necesarele şi mult aşteptatele precizări: versiunea românească îi aparţine lui Eugen Barbu, dar traducerea literală îi aparţine lui Vasile Covaci (1983). În fine, ultimul volum al seriei apare în versiunea românească a lui Eugen Barbu şi traducerea literală a lui V. Pisoschi în 1984. Aventura „colaborării" textului istratian cu traducerile lui Barbu nu s-au rezumat doar la luxoasa ediţie de la Minerva, ci a continuat şi la Editura Militară, unde apar două volume, reluându-se astfel materialul epic publicat în 1967, la Editura Minerva: *Domniţa din Snagov*, traducere Eugen Barbu, Bucureşti, 1971 şi *Haiducii*, traducere Eugen Barbu, Editura Militară, Bucureşti,1971.

Cum de a fost posibil ca un text tradus de autor să apară în traducerea lui Eugen Barbu, un scriitor cu o amprentă stilistică viguroasă, contaminantă, care semnează, de fapt, traducerile altora, pe care celebrul pe atunci Barbu le cosmetiza şi le individualiza? Ceea ce apărut sub semnătura scriitorului Eugen Barbu ca versiune românească a operei istratiene, se voia oare o redare cât mai fidelă a textului original cel din limba franceză, în condiţiile în care *exista o autotraducere, o variantă românească* a lui Istrati însuşi?

Argumentele frecvent invocate pentru faptul de a fi preferat traducerile altora traducerii de autor, – preferinţe longevive şi nefaste – erau imperfecţiunile stilistice, infidelităţile faţă de textul francez, adăugirile (pe care Istrati le-a considerat necesare pentru cititorul român). Dacă în privinţa „adaptărilor" originalului francez pentru cititorul român explicaţia se află în dorinţa expresă a lui Panait Istrati de a scrie pentru publicul de care se simţea legat cultural şi sufleteşte, în limba acestuia, când este vorba de stil, aşa ziselor imperfecţiuni istratiene le-au luat locul altele, cu mult mai grave. O demonstraţie în acest sens a făcut **Liliana Şomfălean**[1], printr-o analiză comparativă a versiunii de autor şi a traducerii semnate de Eugen Barbu, pentru romanul *Ţaţa Minca*. Liliana Şomfălean porneşte în demersul său de la o întrebare firească: „ce traducător, fie el cât de bun, dar care

[1] Liliana Şomfălean, 1985, *Panait Istrati – traducător*, în „Caiete critice", nr. 3-4, p. 52-58.

este, de fapt, un străin pentru operă în comparaţier cu autorul ei, ar putea să o traducă mai bine, mai fidel decât acesta din urmă? [...] Cine ar fi putut oare să-l înţeleagă şi să-l re-exprime mai bine pe Panait Istrati decât Panait Istrati însuşi?" Concluzia, în urma unei analize minuţioase, este una singură: varianta pusă în circulaţie de Eugen Barbu este „o *adaptare liberă*, o *versiune barbiană*"[1]. [...] Riscul major al traducerilor de tipul celei propuse de scriitorul Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu (*pe care o considerăm făcută fără mijloace ştiinţifice şi, mai trist, nesocotind dorinţele şi indicaţiile lui Panait Istrati*) (s. n.) este de a-l face pe cititor să o ia pe un drum greşit, un drum care îl îndepărtează de un timp şi un spaţiu bine determinate lingvistic şi artistic."[2]

**Bibliografie**


1. Bălan, Zamfir, 2002, „Panaït Istrati, écrivain roumain d'expression française", în *Analele Universităţii din Craiova*, Secţiunea *Ştiinţe filologice*, an VI.
2. Bălan, Zamfir, 1995, „Studiu introductiv", în vol. *Panait Istrati, Moş Angel/Oncle Anghel*, Istros, Brăila.
3. Bălan, Zamfir, 1995, *Studiu introductiv*, în vol. Panait Istrati, *Oncle Anghel/Moş Anghel*, ediţie bilingvă (fr.-rom.), Istros, Brăila.
4. Covaci, Vasile, 1981, „Expressions et locutions roumaines dans les écrits de Panaït Istrati", în *Cahiers Roumaines d'Études Littéraires*, nr. 1.
5. „Expressions et locutions roumaines dans les écrits de Panaït Istrati", în *Cahiers Roumaines d'Études Littéraires*, nr. 1, 1981.
6. Ibrăileanu, Garabet, „Panait Istrati – Présentation de haïdoucs", în *Viaţa Românească*, Iaşi, septembrie 1925.
7. Iliescu-Gheorghiu, Cătălina, „Temp(o)us fugit..., salvo para Gianina Cărbunariu. Estudio de la traduccion al castellano de su obra Stop the tempo!", în *Teatru cu voce de femeie. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll/Teatro con voy de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll*, Fundaţia Culturală *Camil Petrescu*, prin Editura Cheiron, Bucureşti, 2008.
8. Irimia, Dumitru, 1999, „Realul şi transcenderea realului în poetica şi creaţia lui Panait Istrati", în *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom.
9. Istrati, Panait, 1998, *Cum am devenit scriitor*, ediţia III-a, Bucureşti, Florile dalbe, vol. II.
10. Jutrin-Klener, Monique, *Panaït Istrati, un chardon déraciné*, Editions Maspero, 1970.
11. „L'Œuvre de Panaït Istrati ou le problème de traduire une civilisation", în *Revue Roumaine de Linguistique (Cahiers de linguistique théorique et appliquée)*, nr. 2, 1979.
12. Şomfălean, Liliana, „Panait Istrati – traducător", în *Caiete critice*, nr. 3-4, 1985.


[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.

# *SPIŢER*, SPIŢERI ŞI SPIŢERII ÎN MOLDOVA ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVIII-LEA

**Irina CROITORU**
Universitatea de Medicină şi Farmacie „Gr. T. Popa", Iaşi

*The paper analyses the old term of* ***spiţer,*** *equivalent to* ***farmacist, droghist, apoticar,*** *used in the Middle Ages in Moldova and, making usage of the collection of documents* ***Documente privitoare la istoria oraşului Iaşi. Acte interne (Documents regarding the history of the city of Iasi. Internal documents),*** *identifies the first pharmacists that practiced in the country's capital (Iasi):* ***Mihalco (1671), Mihai (1700 ?), Toma (1735).*** *The medieval pharmacists in Iasi appear in documents as witnesses to different sales and they were not the object of a special historical research.*

Lucrarea de faţă se situează în zona de intersecţie a lingvisticii cu istoria limbii române şi cu istoria medicinei moldovene. Ultimul domeniu formează tema de cercetare din ultimii doi ani, şi are la bază documentaţia oferită de cele 10 volume de *Documente* din istoria Iaşilor[1] publicate de Ioan Caproşu, unele subiecte formând obiectul mai multor comunicări.

Subiectul care vă captează acum atenţia a fost sugerat de lectura recentului volum al Marianei Flaişer, *Nume de profesii şi profesionişti*[2], reputat terminolog ieşean. Referindu-se la domeniul ştiinţific cunoscut astăzi cu numele de *farmacie*, autoarea volumului citat mai sus trece în revistă, printre numeroşi alţi termeni de profesionişti, şi pe acela de *farmacist*, cu câteva precizări semnificative: Mariana Flaişer, în Cap. XX *Nume româneşti de profesii sub influenţa limbii franceze*, apreciază că termenul *farmacist*, de origine franceză, dublează pe mai vechiul *apotecar*[3], de origine germană: *die Apotheke* (gr. *apotheke*) – *spiţeriă; der Apotheker – spiţer; das Apotheker-buch – farmacopeă; die Apotheker-rechnung – nota (socoteala) farmacistului*[4]. În capitolul XXVI *Nume sinonime de lucrători*, găsim enumerarea unor **sinonime cronologice**, printre care: *apotecar, poticăraş, spiţer, droghist, farmacopeu* şi *farmacist*[5]. Un comentariu detaliat se găseşte însă în Cap. XV *Termeni de provenienţă neogreacă pentru numele de profesii*, unde autoarea pune în paralel termenii *farmacopeu* şi *farmacist*, dându-i primului o altă explicaţie decât cea mai veche, aparţinând lui L. Galdi[6].

Pornind de la observaţiile de mai sus şi de la menţionarea termenilor

---

[1] *Documente privitoare la istoria oraşului Iaşi. Acte interne*, editate de Ioan Caproşu, Iaşi, Editura Dosoftei, vol. I (1408-1660), editat în colab. cu Petronel Zahariuc, 1999; vol. II (1661-1690), 2000; vol. III (1691-1725), 2000; vol. IV (1726-1740), 2001; vol. V (1741-1755), 2001; vol. VI (1756-1770), 2004; (în continuare, *Documentele Iaşilor...*).

[2] M. Flaişer, 2009, *Nume de profesii şi profesionişti*, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 344 p.

[3] *Ibidem*, p. 175.

[4] Lazăr Şăineanu, 1887, *Dicţionar germano-român*, Bucureşti, Socec.

[5] Mariana Flaişer, *op. cit.*, p. 232.

[6] *Ibidem*, p. 152.

*spițăriul de la ocnă*[1], *spițer, spițereasă*[2] în cartea Marianei Flaişer, lucrarea de față își propune să stabilească termenul de bază folosit în Moldova pentru profesia *farmacist*, primii farmacişti care şi-au desfăşurat activitatea în capitala Moldovei, pe baza *Documentelor Iaşilor*.

Omologul farmacistului de astăzi a fost cu secole în urmă, mai ales în Transilvania, *apotecarul*, denumit cu un cuvânt ce derivă din germ. *Apotheke*, origine unanim recunoscută de la Tiktin încoace. Termenul a circulat în Transilvania şi în Bucovina în această formă, dar şi cu regionalismele: *apotică/potică, aptecă*. Specialistul se numea *apoticar, poticar, poticarăş, poticăraş*.

Termenul de care ne ocupăm astăzi este varianta moldoveană şi munteană pentru cunoscutul farmacist, *spițerul*, a cărui origine nu poate fi regăsită cu certitudine în germană (*der Spitz – țeapă, țepuşă; spiz, Spiess – ascuțit, cu vârf; die Spize – frunte*), ci într-o limbă neolatină, mai precis, în italiană, după cum au arătat Densusianu şi Tiktin la sfârşitul secolului al XIX-lea, respectiv la începutul secolului al XX-lea. Provenind, se pare, din it. *speciale*, cu varianta *specier*, termenul a pătruns în limba română prin intermediul limbii neogreacă σπετζιέρης (Densusianu, *Rom.*, XXXIII, 286; Tiktin). Are echivalențe în spaniolă (*especiero*) şi chiar în turcă *ispinçar*. Cihac şi Koerting au afirmat că derivarea termenului direct din latină nu este posibilă. Familia de cuvinte mai cuprinde subst. f. *spițereasă*, cu sensul de *soția spițerului*, nu de *profesionistă în domeniul spițeriei*, şi subst. f. *spițerie* (*farmacie*) din neogrecul σπετζιαρία.

Neavând motive temeinice să punem la îndoială aserțiuni vechi şi bine argumentate de nume sonore ale lingvisticii româneşti, nu ne rămâne decât să urmărim atestarea familiei de cuvinte în documente medievale. Spațiul rezervat lucrării de față fiind limitat, ne oprim deocamdată la semnalarea termenului *spițer* în *Documentele Iaşilor*, urmând să o extindem la documentele de pe întreg teritoriul Moldovei până în epoca modernă, pentru a urmări atestarea termenului de bază şi existența profesioniştilor în domeniu, dar şi a magazinelor ce vindeau produsele de resort.

*Documentele Iaşilor* nu menționează prezența termenului *apoticar*, şi nici *droghist*. În a doua jumătate a secolului XVII, mai precis la 1 iunie 1671[3], este amintit un „*Mihalco* **spicerul**", în calitate de martor la vânzarea unui loc de casă. Acesta este primul farmacist atestat documentar, cunoscut deocamdată, despre care ştim că trăia în Iaşi, unde îşi exercita meseria, dar nu avem nici o informație legată de o eventuală dugheană, în care să-şi fi produs medicamentele. Peste doi ani, la 6 martie 1673, tot în Iaşi, „*Mihalco* **spițer**" reapare ca martor al aceluiaşi cumpărător, ceasornicarul francez Gaşpar Caille, la o altă cumpărătură[4], ceea ce

---

[1] *Ibidem*, p. 117, 122, 220.
[2] *Ibidem*, p. 91, 116, 152, 182, 232, 246.
[3] *Documentele Iaşilor*..., Doc. 353 din 1671 (7179) iunie 1, în Caproşu, II, p. 326.
[4] Doc. 397 din 1673 (7181) martie 6, în *Ibidem*, II, p. 365.

arată că, foarte probabil, farmacistul şi ceasornicarul erau apropiaţi. Foarte interesant este faptul că Mihalco, *primul farmacist atestat documentar,* apare numit o dată cu forma *spicer*, apoi cu forma *spiţer*, la numai doi ani diferenţă; pisarul documentului fiind aceeaşi persoană, ce semnează în primul document ca „*Stanislaus Kienarskii pisar*", în al doilea ca „*Stanislaw Kienarski pisari*", se poate concluziona că a notat formele uzuale. Dacă pisarii ar fi fost persoane diferite, am fi putut crede că utilizarea unor termeni diferiţi se datorează studiilor în centre diferite ale diacului din cancelaria domnească. Fiind aceeaşi persoană, care-şi semnează propriul nume în grafii diferite, putem crede că formele *spicer* şi *spiţer* circulau concomitent, fără a putea diferenţia în acest moment forma literară de cea populară, forme aflate concomitent în circulaţie în a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

Vreme de jumătate de secol *spiţerul* nu mai este întâlnit în *Documentele Iaşilor*, ceea ce nu înseamnă însă că nu trăiau şi nu profesau farmacişti tocmai în capitala Moldovei, ci doar că nu toate documentele emise de cancelaria domnească s-au păstrat şi că investigaţia este în curs. La 1735[1], este atestat documentar un „*Toma **spiţeriul***", ce vânduse la o dată anterioară nişte case în Mahalaua Tălpălarilor, cu loc cu tot, iar acum sunt revândute. Nu ştim dacă la această dată *spiţeriul* mai trăia ori dacă aici îşi avusese sau nu prăvălia de leacuri. Aflăm însă, dintr-un document din 1741, că *Toma **spiţeriul*** fusese la viaţa lui om destul de avut, căci deţinuse vii în ţinutul Putnei, iar domnitorul Grigore Ghica scutea de dări pe noul administrator al viilor ce intraseră, din motive necunoscute, la o dată neprecizată, în proprietatea Bisericii Catolice: „... *cari lucrează viile ce au fost a Tomii **spiţeriul** şi le-a dat domniia me bisericii ungureşti...*"[2] (s. n.). Peste un an, în 1742, fostele lui case, cu loc cu tot, din Uliţa Mare până în Uliţa Strîmbă, sunt şi ele revândute, iar numele lui este amintit din nou: „*se hotărăscu cu locul cas(e)lor a Tomii **spiţeriul**...*"[3] (s. n.).

În 1738, Antiohie, fiul lui „*Mihai **spiţeriu***", schimba casele de pe Uliţa Schimbătorilor, din Târgul de Gios, cu 100 de matce de albine[4]. Nu avem nici un detaliu privind viaţa şi activitatea spiţerului Mihai, este însă puţin probabil să fie acelaşi Mihalco de mai sus, dacă ţinem seamă de diferenţa mare dintre generaţii. Întrucât Antiohie era adult şi avea dreptul să vândă locul de casă, înseamnă că avea cel puţin 25-30 de ani, deci tatăl său fusese, foarte probabil, spiţer în Iaşi în jurul anului 1700, însă nu-l găsim menţionat în documente decât tangenţial. Acelaşi, „Antohi căpitan sin *Mihai **spiţeriul***" (s. n.) era martor la o vânzare de case în februarie 1759[5] şi mai apare amintit, cu numele „Antohie", în aprilie 1759[6].

În virtutea documentelor ieşene, emise şi publicate până la jumătatea

[1] Doc. 251 din 1735 (7243) august 15, în *Ibidem*, IV, p. 178.
[2] Doc. 5 din 1741 (7249) ianuarie 17, în *Ibidem*, V, p. 3-4.
[3] Doc. 241 din 1742 (7250) mai 14, în *Ibidem*, p. 134.
[4] Doc. 333 din 1738 (7246) aprilie 12, în *Ibidem*, IV, p. 239.
[5] Doc. 192 din 1759 (7267) februarie 23, în *Ibidem*, VI, p. 166-167.
[6] Doc. 203 din 1759 (7267) aprilie 21, în *Ibidem*, VI, p. 203-204.

secolului XVIII, se poate afirma că termenii *apotecar* şi *droghist*, echivalenţii pentru actualul *farmacist,* nu sunt atestaţi deodamdată şi este puţin probabil să-i găsim în spaţiul moldovean. Pentru capitala Moldovei, la care se referă această primă investigaţie, este atestat termenul *spiţer*, cu variantele: *spicer, spiţeriu, spiţeriul*. Cei care au exercitat această profesie s-au bucurat de un statul social superior şi de o stare materială destul de bună întrucât sunt amintiţi în documente ca proprietari de case, terenuri sau vii.

Întrucât informaţiile documentare sunt colaterale, nu putem face nici o afirmaţie cu privire la modul în care îşi exercitau profesia, remediile administrate, dughenele în care îşi preparau şi vindeau produsele, veniturile ş. a. Abia după fondarea primului spital din Moldova, în cadrul Mănăstirii Sf. Spiridon, în 1759, apar în documente menţiuni legate de spiţer, leacuri şi leafă, dar aceste detalii vor fi prezentate într-o întâlnire viitoare.

# LECTORUL ÎN LUMEA NARAȚIUNII

**Elena Iuliana HORCEAG**
Școala Doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași

*La narration peut se crayonner à elle même un type de lecteur capable de performer le plus proche possible du sens inféré à travers l'œuvre, sens sur les traits duquel les théoriciens présentés dans la bibliographie de mon étude ont réfléchi d'une façon définitoire. Je me propose de relever, parmi les procédures acquises de leurs travaux, certaines caractéristiques du lecteur implicite de l'un des plus importants romans de l'entre-deux-guerres, chez nous – Ion de Liviu Rebreanu. Pour la question «qui est-il», ce lecteur, la réponse s'avère simple, soit par déduction étymologique, soit parce que tout texte, comme réalisation de la situation de communication scripturale, s'adresse à un destinataire, implicite ou arbitraire. Il est le pôle terminus de la communication artistique, complice de l'auteur, partenaire ou adversaire dans la transmission du message de la narration, accomplissant la fonction principale de «comprendre, d'apprendre ce que les significations veulent dire; ce qui se traduit par la décodification des signes et par leurs interprétations» (Paul Cornea, 1998: 58). Il est évalué par de différents points de vue (affectifs, axiologiques, psychologiques et socio-culturels), il établit les hiérarchies dûes à l'éducation ou au simple bon sens parmi les composantes de la bibliothèque, dont il est l'archiviste pieux ou malicieux.*

„Textul este un obiect fetiș și acest fetiș mă dorește. Textul mă alege, printr-o întreagă dispunere de ecrane invizibile, de piedici selective: vocabularul, referințele, lizibilitatea etc."

(Rolland Barthes, *Plăcerea textului*[1])

Delimitările teoretice ale acestui articol ar constitui o întreagă bibliotecă, pentru că toate științele limbajului au luat în considerare în ultimul secol provocările *lecturii*. S-au născut teorii fascinante care ar necesita o lucrare independentă pentru a le sistematiza. Cum studiul de față nu aspiră către acest lucru, el se va limita doar la a propune imaginea uneia dintre instanțele implicate în semioza narațiunii – *lectorul-*, creionând caracteristicile celui implicat în romanul *Ion* de Liviu Rebreanu.

Teoria critică a propus în perioada mai sus amintită o serie completă de clasificări ale tipurilor de lectori care configurează/pot configura semioza narativă. Lectura unui roman implică toate categoriile de lector teoretizate în *tipologia* propusă, în sinteză, de Paul Cornea[2]: „a) *Lectorul alter ego* [...], b) *Lectorul vizat (destinatarul)* [...], c) *Lectorul prezumtiv* (numit de unii ideal) [...] d) *Lectorul virtual*, mai numit încă implicit, de Wolfgang Iser, ori model, de Umberto Eco [...], e) *Lectorul înscris* [...] f) *Lectorul real* (empiric) [...]", fiecare dintre tipurile conturate nutrindu-se dintr-o paradigmă teoretică a cărei reluare nu ne-am propus-o, pentru a medita la posibilitatea teoretică a existenței într-o operă epică a unui *lector implicit*, care intervine chiar în structurarea generică a acesteia. Wolfgang Iser,

[1] Rolland Barthes, 1984, *Plăcerea textului* , Editura Echinox, Cluj Napoca, p. 43.
[2] Paul Cornea, 1998, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iași, p. 62.

creatorul în critica universală a categoriei de cititor amintită anterior, observă în *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*[1], că ideea de *leserrolle* se conturase anterior publicării operei sale despre lectorul implicit în studiile unor autori de diferite orientări critice precum Michael Riffaterre, în *Strukturale Stilistik*, Stanley Fish, în *Literature in the Reader: Affective Stylistics* sau Erwin Wolff, în *Der interdierte Lesser*, cele din urmă publicate în *New Lierary History*, 2 din 1970 şi *Poetica*, 4 din 1971 şi propune şi el o clasificare: „[...] critica literară oferă deja pentru anumite domenii tipuri bine conturate: arhi-cititorul (Riffaterre), cititorul informat (Fish) şi cititorul intendat (Wolff) [...]. De obicei, aceste tipuri de cititori sunt gândite ca un fel de construcţii, totuşi ele fac referire, cu mai multă sau mai puţină claritate, la un substrat empiric."[2]

Pentru nuanţări se poate reţine şi clasificarea lui Jaap Lintvelt din *Punctul de vedere*, care, în dublete, propune în planul receptării, corespunzător autorului concret, *cititorul concret*, care este o personalitate ce se situează în lumea reală, trebuie "să dispună de codul estetic, moral, social, ideologic, etc."[3] al celui dintâi şi poate „influenţa asupra producţiei literare printr-o receptare activă, critică sau aprobatoare", iar autorului abstract, pe *cititorul abstract* care „funcţionează pe de o parte ca imagine a destinatarului presupus şi postulat de opera literară, iar pe de altă parte ca imagine a receptorului ideal, capabil a-i concretiza sensul total într-o lectură activă"[4].

Concepţia lul Wayne C. Booth, că un text are un cititor implicit şi unul empiric, ilustrată în *Retorica romanului*, nu diferenţiază net între cele două roluri, preocupată fiind de retorica în sine a romanului, adică de actul transferului de sens şi nu de instanţele textului[5]. El precizează, însă „că fiecare operă literară de o oarecare forţă, indiferent dacă autorul ei a compus-o având în vedere publicul sau nu, este un sistem elaborat de controale asupra implicării şi detaşării cititorului de-a lungul unor direcţii de interes"[6], iar cititorul despre care se vorbeşte aici nu poate fi altul decât cel virtual, fiind evidentă asocierea cu competenţele teoretizate de Umberto Eco în *Lector in fabula* (p. 86 şi urm.).

Capitolul *Cititorul model*, din cartea semioticianului italian, defineşte corespondentul denumit de Paul Cornea *cititor virtual* (să fi fost cititorul model *un model* al celui din urmă?) "un ansamblu de *condiţii de succes* stabilite în mod textual, care trebuie să fie satisfăcute pentru ca un text să fie deplin actualizat în conţinutul său potenţial"[7], completând definiţia cu una dintre cele mai aplicate interpretări ale competenţei, pe care autorul român citat mai sus o numeşte

---

[1] Wolfgang Iser, 2006, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere din limba germană, note şi prefaţă de Romaniţa Constantinescu, Editura Paralela 45, Bucureşti.
[2] Wolfgang Iser, *op. cit.*, p.102.
[3] Jaap Lintvelt, 1994, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, traducere de Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, p. 26.
[4] Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 27.
[5] Fapt subliniat şi de Lintvelt, *op. cit.*, p. 26.
[6] Wayne C. Booth, 1976, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, p. 163.
[7] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 95.

*competență lectorală*, pe care, nu numai că σ presupune, dar o și instituie obligatoriu prin diferite mijloace textul (unui roman, s.n.): „alegerea unei limbi" sau „alegerea unui tip de enciclopedie" (ansamblu de cunoștințe pe care trebuie să le posede acesta pentru a performa textul), „alegerea unui patrimoniu lexical și stilistic anumit..."[1], astfel încât textul emis de autor să aibă o soartă interpretativă care să facă parte din propriul mecanism care l-a generat.

Cine este el, *lectorul*, pare simplu, prin observațiile critice pertinente de mai sus și pentru că orice text, ca o concretizare a situației de comunicare scriptice, se adresează unui destinatar, implicit sau la întâmplare. El este polul terminus al comunicării artistice, complice al autorului, partener sau adversar în transmiterea mesajului narațiunii, îndeplinind funcția principală de a *„înțelege*, de a afla ce vor să spună semnificațiile, ceea ce se traduce prin *decodificarea* semnelor și *interpretarea* lor"[2]. El evaluează din puncte de vedere variate (afective, axiologice, psihologice și socio-culturale), stabilește ierarhizări date de educație sau de simplul bun simț între componentele bibliotecii, al cărui arhivar, pios sau răutăcios este. Narațiunea își poate creiona un tip de lector capabil de performare cât mai apropiată de sensul inferat în operă, despre ale cărui trăsături teoreticienii cuprinși în bibliografia amintită au meditat determinant. Wolfgang Iser l-a numit, în *Actul lecturii, cititor implicit-* „Conceptul de cititor implicit pune în lumină structurile de efect ale textului prin care receptorul se poziționează față de text, legându-se pe sine de acesta prin procesele declanșate de el însuși"[3]. Teoreticianul îi conferă capacități multiple, configurându-l ca o *structură de text*, dar și ca o *structură de act*. El indică, de asemenea, și posibilele verigi de performare prin care un astfel de cititor supune lumea textului, prin care el completează așa numitele spații vide ale unei opere literare (roman etc.), răspunde provocărilor de intertextualitate pe care le implică aceasta și, chiar dacă posteritatea sa a fost pozitiv problematizată în critică, este un mediator între literatura epică și lectorul real: „Les lecteurs implicites, abstraites au Modèle, au-delà de leurs différences, mettent en évidence le même principe: l'inscription objective du destinataire dans le corps même du texte"[4].

Analiza operelor noastre epice din perspectiva lecturii constitutive, care implică un cititor implicit, este o provocare la care cercetarea literară poate răspunde constructiv. Studiul meu își propune să creioneze, cu instrumentele teoreticienilor enunțați mai sus, trăsăturile lectorului implicat în inferarea sensurilor într-unul dintre romanele model ale literaturii noastre moderne, care își va revela și astfel, probabil, caracterul său de exemplaritate.

***Ion* de Liviu Rebreanu sau *lectorul vizual***

Consacrată ca roman al unei obiectivități totale, capodopera lui Liviu Rebreanu din 1920 impune și solicită de la lectorul său virtual o dezvoltată

---

[1] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 87.
[2] Paul Cornea, *op. cit.*, p.58.
[3] Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 109.
[4] Vincent Jouve, 1993, *La lecture*, Hachette, Paris, p. 32.

*competenţă vizuală,* pe care şi naratorul o solicită, indirect, de la cititor în text. Faptul este evident din incipit-ul operei şi în întreg capitolul I, unde aglomerarea de indici spaţiali reali şi de hidronime (Cârlibaba, Someşul, Cluj, Bistriţa, Bucovina, Trecătoarea Bârgăului, etc.), cu un rol bine definit de Nicolae Manolescu în constituirea hinterlandului romanului doric, în capitolul *Drumul şi spânzurătoarea* din *Arca lui Noe,* indică presupoziţii din partea autorului virtual despre capacitatea vizuală a lectorului căruia i se adresează, pe care îl consideră înzestrat nu numai cu elemente enciclopedice geografice, ci şi cu aptitudini de a întreprinde cu plăcere călătorii în lumea ficţiunii (vezi indicaţiile referitoare la relieful în care se înscrie drumul). În paginile de început este prezentă şi persoana a II-a considerată de Umberto Eco[1] un mijloc de persuadare a lectorului, a felului în care se activizează cititorul model în text, o strategie ilocutivă. Dispariţia ei presupune de fapt înlocuirea ei cu această percepţie vizuală care trebuie deţinută pentru lectura performantă a romanului. Strategice sunt şi indicaţiile adverbiale din aceste pagini memorabile pentru ceea ce s-a numit vocaţia de regizor a scriitorului („pe urmă", „de-abia" etc.). *Tehnica focalizărilor* face şi ea parte din această presupoziţie că lectorul este un vizual; ea este anticipată ca tehnică în sine de imaginea horei. Subcapitolul al doilea debutează într-un unghi deschis şi general: „Duminică. Satul e la horă. Şi hora e pe Uliţa din dos, la Todosia, văduva lui Maxim Oprea." (*Ion* I, p. 8). Lectorul trebuie **să vadă** sărăcia ogrăzii. Când se introduce analepsa, prin care se construieşte biografia femeii, verbul prin care se precizează bogăţia din trecut e chiar **se vedea**. Chiar şi atunci când sunt descrise sunetele scoase de lăutarii de la horă se face mai degrabă apel la ce trebuie **să vadă** lectorul decât la ce trebuie să audă, într-un pur basorelief, mijloc important de focalizare în roman: „Briceag, cu piciorul pe o buturugă, cu cotul stâng pe genunche, cu obrazul culcat pe vioară, cu ochii închişi, îşi sfârâie degetele pe strune şi cântecul saltă aprig, înfocat." (*Ion* I, p. 8). Unghiul se va închide treptat doar în subcapitolul al treilea, centrându-se acolo unde interesul intrigii o cere. De remarcat în acest capitol întâi este abundenţa elementelor din câmpul semantic al *ochiului*, care, pentru a nu risca o lectură infidelă, nu poate fi trecută cu *vederea:* „Ion urmări din ochi pe Ana câteva clipe.", „Copilul rămase pironit locului, cu ochii pofticioşi la rachiu." (*Ion* I, p. 18) sunt doar două exemple care apar pe o singură pagină, iar această frecvenţă minimă se repetă şi pe cea următoare. Din acest câmp semantic nu sunt reiterate doar substantivele sau adjectivele, ci şi verbele din stratul stilistic regional (de ex. „se uită") reductibile la acelaşi semem. În ochii lui Ion se distinge mânia pe care o resimte când este făcut „sărăntoc" de Vasile Baciu, de ochii lumii se codeşte Titu când doreşte să mai afle câte ceva de la cârciumă etc. Reiterarea unor astfel de aspecte, tehnica focalizării şi a basoreliefului îi construiesc şi lectorului *un anume tip de grilă de receptare,* presupusă, dar şi confecţionată de *autorul virtual, abstract*, în termenii lui Booth şi Lintvelt (vezi bibliografia).

Considerând ca premisă ideea lui Hans Robert Jauss: „Pentru ca obiectul irelevant esteticeşte să poată îndeplini o funcţie estetică, contemplatorul trebuie să

---

[1] Şi o întreagă serie de teoreticieni al căror nume a fost amintit în bibliografia acestui studiu.

creeze el însuşi orizontul condiţional al noii geneze a artei"[1], se poate accepta ca fiind corectă supoziţia implicării unui lector cu o competenţă vizuală preponderentă în textul romanului rebrenian. El nu poate decât să fie **un vizual**, şi să-şi folosească acest tip de percepţie pentru construirea corectă a sensului ficţiunii. Considerarea că acesta este implcat în text prin competenţa sa vizuală din momentul creaţiei acestuia (al *poiesis*-ului, în termenii esteticianului de la Konstanz) e verificabilă prin susţinuta promovare pe parcursul întregii opere, corelativă cu rigoarea stilului şi arhitecturii narative specifice scriitorului, a unor indicii care să îl ghideze la acest nivel.

Condiţie majoră de educare a cititorului implicit, ca interfaţă între narator şi un cititor real este şi ceea ce acelaşi Jauss numeşte *identificarea cu personajul*, care se generează, de asemenea, la nivelul vizual: descrierea iniţială a personajelor, atunci când atenţia se focalizează asupra lor trimite la *ochii* acestora, semnal clar pentru lectorul implicit de **a-i privi** - „Fata sosi tremurând de emoţie, dar cu o strălucire bucuroasă în ochi. " (*Ion*, I, p. 19); "Purta în suflet râsul ei cald, buzele ei pline şi umede, obrajii ei fragezi ca piersica, ochii ei albaştri ca cerul de primăvară" (*Ion*, I, p. 20-21), „[...] dar întâlnind ochii căprui, înlăcrămaţi de fericire şi de teamă ai Anei" (*Ion*, I, p. 21), dar conturează şi termenii opoziţiei iniţiale care i se înfăţişeajă cititorului virtual, din perspectiva personajului, între Florica şi Ana, aceştia opunînd tot **ochii** celor două. Aşteptările lectorului sunt apoi construite tot prin anticipări/spaţii vide care-i corelează privirea cu privirea personajului central: "Ion urmări din ochi pe Ana câteva clipe. Avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire şi un vicleşug neprefăcut" (*Ion*, I p. 17) (trimitere către tensiunea epică centrală a romanului). Conjugarea unor trimiteri afective cu această întreţesere de termeni din câmpul semantic al *ochiului* în subcapitolele din care s-a citat (patru, cinci, şase, şapte) continuă în întreg capitolul *Începutul*, pentru a o confirma ca pe o grilă competentă de receptare a romanului. Ea se conturează şi la nivelul mai subtil al alternanţei dintre perspectivele textului şi realizează, prin *lectorul implicit*, funcţionalitatea ficţională a textului.

Competenţa lectorală de tip vizual nu înseamnă, desigur, limitarea instanţei receptoare a textului la nivelul superficial. **Ochiul** a fost desemnat începând cu Aristotel, după cum subliniază Hans Robert Jauss, ca având „prioritate în cunoaşterea perceptivă în faţa altor organe de simţ"[2] El este aliatul creatorului care împărtăşeşte doctrina mimetică a realităţii, aşa cum este scriitorul ardelean, în ghidarea experienţei de lectură către crearea, fără pericolul fotocopierii, a unui corelat în conştiinţă al lumii romanului. Văzul este intermediarul către *receptarea adecvată* nu numai prin conturarea descrierilor, ci şi pentru identificarea (în sensul dat de estetica receptării) cu aceste puncte de vedere; personajul central: „Se uita în răstimpuri cu coada ochiului spre cealaltă masă, unde George, înviorat, închina mereu şi dăndănea, cu glasul gros şi neplăcut, un cântec domnesc, cu ochii fulgerători, cu trufie provocătoare pe faţă. Privindu-l aşa, hoţeşte, Ion simţi deodată ca şi când i-ar cădea

---

[1] Hans Robert Jauss, 1983, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, traducere de Andrei Corbea, editura Univers, Bucureşti, p. 123.
[2] Hans Robert Jauss, *op. cit*., p. 182.

o pânză de pe ochi." (*Ion,* I, p.40). Personajul colportor, Titu, uzează chiar şi el de această capacitate, curiozitatea caracteristică nu îi este suficientă. El trebuie să **vadă** pentru a putea povesti mai apoi: "Trebuia să vadă bătaia, să aibă ce povesti mâine familiei şi poate chiar prietenilor din Armadia." (*Ion,* I, p. 44).

Construită astfel, competenţa vizuală va realiza, atunci când pactul de lectură este acceptat, coerenţa narativă vizată de text. Opera va tinde să-şi impună oricărui receptor, prin ea, forma de receptare.

**Text suport**

Rebreanu, Liviu, 1967, *Ion*, vol. I şi II, Editura pentru Literatură, Bucureşti,.

**Bibliografie**


1. Booth, Wayne C., 1976, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti.
2. Cornea, Paul, 1998, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iaşi.
3. Corti, Maria, 1981, *Principiile comunicării literare*, traducere de Ştefania Mincu, prefaţă de Marin Mincu, Editura Univers, Bucureşti.
4. Eco, Umberto, 1991, *Lector in fabula*, în româneşte de Marina Spalas, Editura Univers Bucureşti.
5. Eco, Umberto, 1996, *Limitele interpretării*, traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă, Editura Pontica, Constanţa.
6. Eco, Umberto, 1969, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, traducere şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Pentru Literatură Universală, Bucureşti.
7. Iser, Wolfgang, 2006, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic,* traducere din limba germană, note şi prefaţă de Romaniţa Constantinescu, Editura Paralela 45, Bucureşti.
8. Jauss, Hans Robert, 1983, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, traducere de Andrei Corbea, Editura Univers, Bucureşti.
9. Jouve, Vincent, 1993, *La lecture*, Hachette, Paris.
10. Lintvelt, Jaap, 1994, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă,* traducere de Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti.
11. Manolescu, Nicolae, 2002, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1Gramar, Bucureşti.

# ACVATICUL ÎN PROZA EMINESCIANĂ. SEMNE ŞI SENSURI POETICE

**Ramona-Maria HORODNIC**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi

„Ce-arată faţa mărei ce-i în mare?”
(Mihai Eminescu, *Îmbătrânit e sufletul din mine...*)

*L'univers de la prose d'Eminescu, tout comme celui de sa création lyrique, se construit en tant qu'espace où se manifeste le rapport homme-monde, fondé d'une part sur le principe de la musicalité et de l'harmonie divine et, d'autre part, sur la relation entre l'être humain et la Divinité. Cette relation est conditionnée par l'effort de l'être humain de déchiffrer «la langue adamique» oubliée au moment de la chute de l'homme de la grâce divine. La présence des «signes» derrière lesquels se cache la Divinité rapproche (sans identifier), à son tour, le modèle du conte d'Eminescu de celui de ses nouvelles.*

Construit, asemenea creaţiei lirice, ca spaţiu de desfăşurare a raportului *om-lume*, universul prozei eminesciene se întemeiază, pe de o parte, pe principiul muzicalităţii şi al armoniei divine, pe de altă parte, pe relaţia dintre fiinţa umană şi Divinitate, relaţie condiţionată de efortul fiinţei umane de a descifra „limba adamică”[1] *uitată* din momentul căderii omului din „graţia” divină. Prezenţa „semnelor” în spatele cărora se ascunde Divinitatea apropie (dar nu identifică), la rândul ei, modelul basmului eminescian de cel al nuvelelor. Cunoscând existenţa simultană, în Fiinţa lumii, a două straturi – stratul fenomenal şi stratul esenţial, de adâncime – după cum observa profesorul Dumitru Irimia, şi bazându-ne pe utilizarea extrem de frecventă, în întreaga creaţie a lui Eminescu, a termenilor aparţinând câmpului semantic al acvaticului, am încercat o abordare din perspectivă poetico-stilistică a doi dintre aceşti termeni – *mare* şi *undă* – termeni care, deşi încărcaţi în funcţie de context, de semnificaţii variate, intră în opoziţie prin raportarea la axa verticalităţii. Constituirea termenului *mare* ca semn poetic pentru Absolut impune asocierea *undei* cu „hieroglifa”, semn sacru ce relevă, dar şi ascunde în acelaşi timp, esenţa divină.

În opera eminesciană, termenul ***mare*** este adesea asociat necunoscutului, dar şi armoniei. Substantiv feminin, ***marea*** semnifică, de asemenea, împlinirea sentimentului erotic izvorând din profunzimile sufletului. Astfel, dacă în basm lebăda ce sfâşie lacul din preajma palatului îi evocă împăratului imaginea fetei iubite – fata Genarului –, „o fată frumoasă, cu ochii gînditori, dulce ca visele ***mării***” (p. 321), Făt-Frumos o va găsi pe aceasta într-o cetate albă, pe-o insulă, în mijlocul mării: „Făt-Frumos vede că şirul munţilor dă într-o ***mare*** verde întinsă, ce trăieşte în mii de valuri senine, strălucite, care treieră apa ***mărei*** încet şi melodios, pînă când ochiul se pierde în albastrul cerului şi în verdele ***mării***. În capătul şirului de munţi, drept asupra ***mărei***, se oglindea în fundul ei o măreaţă stîncă de granit...”

[1] Umberto Eco, 2002, *În căutarea limbii perfecte*, Editura Polirom, Iaşi, p. 35.

(p. 321). Iubirea curată este asociată dezmărginirii, ființa umană dobândind, pe această cale, accesul la infinitul universului. Dimensiunea sacră a iubirii este subliniată şi de metafora ce deschide fragmentul referitor la somnul miresei lui Făt-Frumos: „Cerul limpede – ***o mare***, soarele – o față de foc, ierburile împrospătate, mirosul cel umed al florilor învioşate o făceau să doarmă mult şi lin, însoțită în calea visurilor ei de glasul cel plîns al fluierului" (p. 321). Apropierea dintre cele două planuri – cosmic şi acvatic – nu se justifică doar în conturarea peisajului. Dacă, în mod obişnuit, limpezimea apei este asemănată cu cea a cerului („Luna răsărise dintre munți şi se oglindea într-un lac mare şi limpede, ca seninul cerului", p. 318), cei doi termeni – *cer* şi ***mare*** – se alătură de această dată pentru a sublinia transformarea ivită în întregul univers prin împlinirea sentimentului erotic: cerul devine ***mare*** în sensul că nu rămâne gol, ci prinde viață. Ființa divină, manifestată până atunci prin acest *semn*, care e limpezimea cerului, îşi face şi mai simțită prezența. Se susține astfel însăşi ideea contopirii celor două planuri: cerul şi marea devin una, armonia lumii se reface prin iubirea celor doi şi cântecul amintind de Orfeu al lui Făt-Frumos.

***Marea*** este simbol al dezmărginirii şi al împlinirii erotice şi în nuvela *Cezara.* Spre deosebire de basm, termenul apare încă din incipit: „Era-ntr-o dimineață de vară. ***Marea*** şi-întindea nesfirşita-i albăstrime, soarele se ridica încet în seninătatea adînc-albastră a cerului, florile se trezeau proaspete după somnul lung al nopții..." (p. 118). Naratorul anticipă, pe de o parte, statutul personajelor care urmează a fi introduse: călugărul Onufrie şi fratele Ieronim, viețuitori ai unei mănăstiri de care parcă sunt legați mai mult fizic decât spiritual. În acest context, ***marea*** simbolizează mai degrabă starea de lenevire a celor doi monahi („***Marea*** şi-întindea nesfirşita-i albăstrime..."), decât linişte isihastică. Pe de altă parte, ***marea*** este semn şi al sentimentului erotic ce va ispiti şi va câştiga sufletul tânărului Ieronim. Nu întâmplător mănăstirea este poziționată astfel: în dreapta dealuri cu păduri, în stânga un drum ce „trecea ca o cordea prin o nemărginire de lanuri verzi cari se pierdeau în depărtarea orizontului" (p. 118), şi marea. Colțurile de stâncă ce ieşeau „pe ici pe colea" din apă sugerează încercările lui Ieronim de a se opune erosului întruchipat de Cezara.

Asociat unui alt termen ce atrage atenția (***barcă***), termenul ***mare*** semnifică desprinderea de lumea contingentului şi intrarea într-o altă condiție, superioară: „Ieronim ş-aruncă mantia pe umeri şi ei merseră pe țărmul râului unde Francesco îi dădu barca lui. El îmbrățoşă pe bătrînul amic, desprinse barca de țărm, se sui şi pluti în josul rîului pînă ce, ajungînd pe luciul înalt al ***mării,*** el aruncă cîrmă şi lopeți în apă, se culcă în barcă sub cerul ce-şi ridica înstelta sa măreție, şi astfel – grăunte plutitor pe aria nemărginită a apelor – adormi adînc" (p. 130). Deşi în aparență utilizat în sensul propriu de „mijloc de transport", termenul ***barcă*** dobândeşte în context o deosebită încărcătură simbolică. În studiul intitulat *Eros şi utopie*, Marian Papahagi intuieşte rolul de inițiator al lui Francesco, dar prin referire doar la Cezara. Deşi nu în aceeaşi măsură, Francesco este şi un inițiator al lui Ieronim în tainele *erosului*, făcând posibilă împlinirea acestuia în *thanatos*, fapt ce reiese din secvența: „Francesco *îi dădu* ***barca*** *lui*". Plecarea lui Ieronim este

silită, idee susținută și de verbul „pluti”, verb ce sugerează și lipsa vreunei ținte (Ieronim este *dus*, *purtat* de ape, spre deosebire de Făt-Frumos care străbate lacul „vîslind”). Aceste motive conduc către identificarea în acest fragment a mitului lui Charon, chiar dacă luntrașul este însuși Ieronim. Barca devine mijlocul prin care el se desprinde de lumea profană, marcată prin termenul „țărmuri”. De remarcat mișcarea inițial coborâtoare („pluti *în josul* rîului”), iar apoi ascensională a ***bărcii*** („ajungând pe luciul *nalt* al mării”), fapt ce sugerează moartea (coborârea) și intrarea într-o dimensiune superioară (ascensiunea)[1]. Călătoria nu se mai desfășoară în spațiu, ci în timp. Ireversibilitatea acestui traseu este sugerată și prin gestul aruncării cârmei și a lopeților *în apă*, termen neutru aparținând aceluiași câmp acvatic. Odată pornit pe acest drum, Ieronim știe că nu mai este întoarcere; cârma și lopețile îi sunt de-acum inutile. Simbolistica termenului ***barcă*** se amplifică în momentul în care Ieronim *„se culcă în **barcă*** sub cerul ce-și ridica înstelata sa măreție, și astfel – grăunte plutitor pe aria nemărginită a apelor – *adormi adînc*”. ***Barca*** devine „sicriului lui natural, dublul său vegetal[2]”. Înconjurat de ape, sfârșitul lui Ieronim, ca și cel al lui Euthanasius, seamănă mai degrabă cu întoarcerea *acasă*, dar și cu participarea la această „nuntire a cerului cu apa”: „se culcă în *barcă* sub cerul ce-și ridica înstelata sa măreție”, fragment în care perspectiva naratorului cedează locul perspectivei personajului.

Barca nu este decât obiectul prin care se face trecerea în noua dimensiune spirituală (*„**Barca*** lui *se înțepenise* între niște stînci de piatră”, p. 131), prin urmare, Ieronim nu poate merge decât înainte. Observăm o schimbare ce se produce la nivel morfologic, dar mai ales semantic, și pe care am putea-o reda prin următoarea schemă:

Barca lui (Francesco) → barca → barcă → barca lui (Ieronim)

↕ ↕ ↕ ↕

„Soluția” lui Francesco → unica soluție → soarta comună → destinul lui Ieronim a muritorilor

Schimbarea e menită să sublinieze tocmai noua dimensiune pe care și-o asumă Ieronim.

Pentru Cezara, ***barca*** aceasta rămâne ***barca** lui Francesco*, întrucât ea nu cunoaște soarta lui Ieronim: „(...) despre Ieronim nu mai auzise nimica, numai cît că ***barca** lui Francesco*, în care el se pornise pe mare, se găsise sfărîmată la țărmuri, astfel încît ea-l crezu înecat, mort de mult” (p. 131).

Revenind la semantica termenului ***mare***, împlinirea, în insula lui Euthanasius, a sentimentului erotic, este sugerată și în fragmentul următor, prin unirea celor două elemente: soarele (masculin) și marea (feminin): soarele stăpînea cerul și împlea sînul ***mării*** cu lumină. (...) O grădină unită cu murii monastirei (alta decât cea a lui Ieronim) se-ntindea pînă jos la poalele ***mării***, care se mișca urcîndu-și apele pînă

---

[1] Ideea se sprijină și pe faptul că, la plecare, „Ieronim ș-aruncă mantia pe umeri”. Semn al superiorității, *mantia* reprezintă totodată detașarea de lumea contingentă.

[2] Gaston Bachelard, 1999, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*. Traducere și tabel biobibliografic de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, p. 75.

lîngă un boschet..." (p. 130, cf. Elena Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 157). „Vuirea ***mării***" este, pentru Ieronim, semn al chemării erotice, dar şi al participării, prin *eros/thanatos*, la fiinţa lumii: „Adesea în nopţile calde se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai c-o pînză de in – ş-atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe, vuirea ***mării***, măreţia nopţii îl adînceau într-un somn atît de tare şi fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorinţă" (p. 131). În cazul Cezarei, ***marea*** semnifică de asemenea dezmărginirea, spaţiul în care iubirea ei pentru Ieronim se poate împlini: „în murii liniştiţi ai monastirei ea se regăsi pe sine însăşi. Chilia ce i se dedese era cu fereastra-nspre grădină şi ***mare***. (...) în zile calde ea se dezbrăca şi, lăsîndu-şi hainele-n boschet, se cobora la ***mare.*** (...) cînd piciorul ei atinge ***marea,*** cînd simte apele muindu-i corpul, surîsul său devine iar nervos şi sălbatec..." (p. 131-132). Nu acest spaţiu sacru – mănăstirea – e cauză a regăsirii de sine, ci posibilitatea de a-şi împlini amorul prin deschiderea pe care spaţiul sacru i-o oferă. Dezmărginirea e sugerată şi de alternanţa, în acest fragment, a termenilor „mare" (feminin) şi „ocean" (masculin), cu predominanţa celui dintâi, în descrierea amorului căruia i se dedă Cezara; în *eros*, ca şi în *thanatos*, Cezara şi Ieronim capătă trăsături androgine. Intrarea în acea stare de beatitudine e sugerată şi de predominanţa, în acest segment de text, a elementului acvatic: „ţărmii [sunt] adormiţi", dealurile strălucesc sub o pînză de neguri, iar vegetaţia pare a fi singurul semn ce atestă prezenţa unei insule în mare: „Şi-n mijlocul acestei feerii a nopţii lăsate asupra unui rai înconjurat de ***mare*** trecea Cezara ca o-nchipuire de zăpadă, cu părul ei lung de aur ce-i ajungea la călcîie..." (p. 132-133). Limita dintre terestru şi acvatic este în mare parte suspendată, de aceea imaginea e mai degrabă a unei fiinţe ce pluteşte, „emanaţie a apelor feminine[1]".

În descrierea pe care Euthanasius o face insulei sale, termenul ***mare*** semnifică infinitul (temporal, mai degrabă decât spaţial): „Lumea mea este o vale, încunjurată din toate părţile de stînci nepătrunse cari stau ca un zid dinspre ***mare*** (...). Altfel cine nu pătrunde prin acea peşteră crede că această insulă este o grămadă de stînci sterpe înălţate în ***mare***, fără vegetaţie şi fără viaţă" (p. 121). Insula lui Euthanasius e o lume între două lumi, o „vale", cum o numeşte bătrânul. Cine pătrunde în această vale pregustă ***marea***, Marea pace, eternitatea.

***Marea*** este semn poetic pentru 'necunoscut' atât în nuvela *Cezara* („despre Ieronim [Cezara] nu mai auzise nimica, numai cît că barca lui Francesco, în care el se pornise pe ***mare,*** se găsise sfarîmată la ţărmuri, astfel încît ea-l crezu înecat, mort de mult", p. 131), cât şi în *Făt-Frumos din lacrimă*: „Făt-Frumos luă fata în braţe şi, punînd-o pe cal, zburau amîndoi prin pustiul lungului ***mărei*** ca două abie văzute închegări ale văzduhului" (p. 322). În basm, termenul pare că dobândeşte şi trăsătura semantică +primejdios, mai ales când intră într-o construcţie precum „pustiul lungului ***mărei***". Având aceeaşi semnificaţie, termenul este utilizat şi în delimitarea spaţiului locuit de forţele malefice, potrivnice lui Făt-Frumos: „Departe de-aicea, lîngă ***mare,*** şede o babă care are şepte iepe" (p. 323). Profunzimea acestui

---

[1] *Elena Tacciu, op. cit.*, p. 160.

spaţiu, precum şi caracterul primejdios al fiinţelor ce-l populează, sunt semnalate prin construcţia „fundul ***mării***: „A doua zi [Făt-Frumos] porni cu caii, dar iar căzu jos şi dormi pînă ce mijea de ziuă. Desperat, era să ieie lumea-n cap, cînd deodată vede răsărind din fundul ***mării*** cei şapte cai..." (p. 324). Marea nu este în întregime spaţiu de manifestare a răului, întrucât tot de aici îi vine şi salvarea lui Făt-Frumos, prin intermediul împăratului racilor; ea (marea) semnifică mai degrabă necunoscutul. Intr-un fel sau altul, Făt-Frumos se raportează la acesta pe parcursul întregii sale călătorii. In clipa în care aventurile sale ajung spre final, naratorul precizează că lui Făt-Frumos „i se părea că pustiul şi valurile ***mărei*** fug" (p. 327), că a învins, aşadar, orice obstacol. Feciorul de împărat nu va mai avea de înfruntat de acum înainte decât lacrimile miresei sale, Ileana[1].

Termenul ***mare*** semnifică infinitul, transcendenţa şi în secvenţa în care Dumnezeu îi redă lui Făt-Frumos forma de odinioară, după ce, ars de fulgere, se transformase în izvor: „«Amin!» zise Domnul, ridicînd mîna sa cea sfîntă, după care apoi se îndreptă înspre ***mare***, fără a mai privi înapoi" (p. 323). De asemenea, este semn că Dumnezeirea, deşi se depărtează de fiinţa umană, rămâne totuşi alături de ea. întrucât Divinitatea este surprinsă în acest fragment ca Om (şi ca Dumnezeu): „Atunci [Făt-Frumos] văzu chipul cel luminat al Domnului, ce mergea pe valurile ***mărei***, care se plecau înaintea lui, întocmai ca pe uscat[2]" (p. 323). Pentru feciorul de împărat, acum se revelă singura modalitate de a învinge „valurile ***mărei***", adică necunoscutul.

Comparativ cu termenul *mare*, asociat – şi pe bună dreptate – în creaţia eminesciană nu atât cu întinderea, cât mai ales cu profunzimea, absolutul, termenul *undă* apare atât în basmul eminescian, cât şi în nuvela *Cezara,* ca unul care defineşte în sens propriu manifestările de suprafaţă ale apei şi doar în forma de plural. Manifestări ale apei, ***undele*** sunt definite în mod obişnuit ca 'mişcări line' ale acesteia: „O luntre veghea pe ***undele*** limpezi ale lacului lîngă poartă" (p. 318). Atributul „limpezi", precum şi verbul ce asigură predicaţia („veghea") sunt, în acest caz, elemente ce contribuie la conturarea atmosferei de vis, caracteristică basmelor. Termenul devine element constitutiv al comparaţiei în segmentul: „(...) fata-şi ridică ochii albaştri ca ***undele*** lacului" (p. 319) şi nu sugerează atât „nemarginile" unei alte lumi a cărei „poartă[2]" ea este (ca în comparaţia discutată mai sus: „o fată frumoasă, cu ochii gînditori, dulce ca visele ***mării***"), cât frumuseţea fetei.

În anumite contexte, termenul intră în relaţie de sinonimie cu substantivul „valuri": „(...) izvoarele îşi tulburau adîncul, ca să-şi azvîrle afară ***undele*** lor, pentru ca fiecare din ***unde*** să-l audă, fiecare din ele să poată cînta ca dînsul cînd vor şopti văilor şi florilor" (p. 318).

În întrebarea adresată lui Făt-Frumos de către împărat: „– Vezi tu lebăda

---

[1] Este vorba despre gestul pe care Făt-Frumos îl face la întoarcerea acasă: „*îşi spălă faţa în baia de lacrimi*, apoi, învălindu-se în mantaua ce i-o ţesuse din raze de lună, se culcă să doarmă pe patul de flori" (p. 328), gest simbolic prin care cei doi împărtăşesc acelaşi destin.

[2] Lucian Blaga construieşte această imagine în *Rondelul fetei frumoase:* „O fată frumoasă e o poartă deschisă spre paradis".

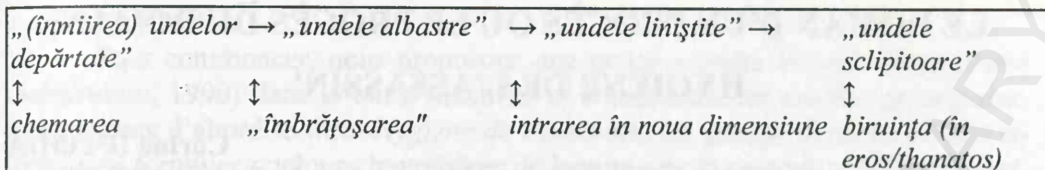
ceea îndrăgită de ***unde?***" (p. 321) - termenul ***unde*** se încarcă de semnificație, ca rezultat al îmbinării elementului acvatic cu cel erotic. Enunțul „O lebădă (...) sfîşia fața senină a lacului" (p. 321) devine astfel semn pentru durerea/dorința ce tulbură sufletul îndrăgostitului împărat. În acest context, termenul ***unde*** semnifică manifestările ființei umane în prezența erosului. Într-o construcție oarecum oximoronică, „înmărmurită zînă a ***undelor***", termenul ***unde*** devine simbol al unui spațiu mitic şi marcă, totodată, a prezenței complexului Ofeliei în basmul eminescian: „Cine-o vedea cu părul ei galben şi lung, despletit şi împrăştiat ca creții unei mantii de aur pe sînul ei rece, cine-ar fi văzut fața ei de-o durere mută, săpată parcă cu dalta în trăsăturile ei, ar fi gîndit că-i o înmărmurită zînă a ***undelor,*** culcată pe-un mormînt de prund" (p. 328).

În nuvela *Cezara*, prezența termenului ***undă*** se constituie ca una dintre mărcile evoluției personajului feminin. Astfel, într-o primă fază, „înmiirea ***undelor*** depărtate" retrezeşte în sufletul Cezarei dorința de a-şi împlini visul erotic, sfărâmat, odată cu barca lui Francesco, de apele mării: „(...) şi adesea, trăgînd zăvorul la uşă ca să nu fie supărată de intrarea nimănui, ea privea ore întregi la înmiirea ***undelor*** depărtate ce se pierdeau la orizon, la prăvălatica grădină..." (p. 132). În „amorul ei cu marea" (p. 132), apa dobândeşte trăsături masculine, context în care ***undele*** devin „brațe" ale oceanului, forțe ce trebuie biruite: „(...) în luptă cu oceanul bătrîn ea se simte reîntinerind, ea surîde cu gura încleştată de energie şi se lasă îmbrățoşării zgomotoase ale oceanului, tăind din cînd în cînd cu brațele albe ***undele*** albastre..." (p. 132). În acelaşi context, „***undele*** albastre" se constituie ca manifestări ale *thanatosului*, atributul „albastre" sugerând intrarea într-o lume străină, necunoscută. Odată experiența depăşită, se observă o diminuare treptată a dinamismului apei. Calmul datorat intrării în noua dimensiune – „eterna pace" – e sugerat de epitetul „liniştite" ce însoțeşte termenul ***unde***: „***Undele*** liniştite o duceau şi în curînd ajunse la stîncile din mare" (p. 132). În această secvență, însă, mişcarea apei poate fi de asemenea dedusă din semantica verbului „duceau". Imaginea evocă figura Ofeliei. O ultimă apariție în text a termenului ***unde*** e însoțită de atributul „sclipitoare", ceea ce sugerează biruința ființei umane, intrarea în infinit: „Noaptea era caldă, (...) apa molcomă a lacului ce-nconjura dumbrava era poleită şi, tremurînd, îşi arunca din cînd în cînd ***undele*** sclipitoare spre țărmii adormiți" (p. 132). Epitetul „(apa) molcomă" şi cel personificator: „(țărmii) adormiți" sunt „un semn de moarte[1]". Ca şi în poezia lui Poe, apa „devine tăcută[2]", păstrându-şi totodată luminozitatea, feminitatea. Pe de altă parte, „tăcerea" devine şi ea semn pentru coexistența, în Ființa lumii, a celor două straturi – de suprafață şi de profunzime, dar marchează totodată şi intrarea ființei umane în comuniune cu absolutul divin. Ideea se regăseşte, sub o altă formă, şi în postuma *Dumnezeu şi om*.

Schematic, relația dintre cele patru apariții în nuvelă ale termenului ***unde*** ar putea fi reprezentată astfel:

---

[1] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 71.
[2] *Ibidem*.



| | | | |
|---|---|---|---|
| *„(înmiirea) undelor* → | *„undele albastre”* → | *„undele liniştite”* → | *„undele* |
| *depărtate”* | | | *sclipitoare”* |
| ↕ | ↕ | ↕ | ↕ |
| *chemarea* | *„îmbrăţoşarea"* | *intrarea în noua dimensiune* | *biruinţa (în eros/thanatos)* |

Întâlnirea Cezarei cu Ieronim e precedată (şi anticipată) de un ultim contact al acesteia cu apa: „[Cezara] începu să treacă şi *apa* fugea rotind împrejurul gleznelor ei” (p. 133). Prezenţa în enunţ atât a termenului neutru *apă*, cât şi a imaginii dinamice construite de cele două verbe: „fugea” şi „rotind”, sugerează că apa dizolvă fiinţa umană, făcând-o una cu Fiinţa lumii; o ia „în sânul ei[1]” pentru a trăi acolo „mai departe[2]”. Parţial, imaginea am regăsit-o şi în *Făt-Frumos din lacrimă* („Cine-o vedea [pe Ileana] cu părul ei galben şi lung, despletit şi împrăştiat ca creţii unei mantii de aur pe sînul ei rece, cine-ar fi văzut faţa ei de-o durere mută, săpată parcă cu dalta în trăsăturile ei, ar fi gîndit că-i o înmărmurită zînă a ***undelor,*** culcată pe-un mormînt de prund”, p. 328), parţial întrucât basmul eminescian se supune totuşi tiparului. Acest mod de înţelegere a situării fiinţei umane în raport cu lumea şi mai ales cu sacrul, înscrie universul prozei în ansamblul gândirii eminesciene.

**Bibliografie**


1. Bachelard, Gaston, 1999, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*. Traducere şi tabel biobibliografic de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti.
2. Eco, Umberto, 1977, *În căutarea limbii perfecte*. Traducere din limba italiană de Dragoş Cojocaru, Editura Polirom, Iaşi.
3. Eminescu, Mihai, 1963, *Opere*, VI. Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti.
4. Eminescu, Mihai, 1977, *Opere*, VII, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti.
5. Eminescu, Mihai, 2006, *Opera poetică*, Ediţia a II-a, revăzută, ediţie îngrijită de Dumitru Irimia, Editura Polirom, Iaşi.
6. Irimia, Dumitru, 1977, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iaşi.
7. Tacciu Elena, 1979, *Eminescu. Poezia elementelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.


[1] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 96.

[2] „Feciorul de împărat fără stea” în volumul Mihai Eminescu, *Opera poetică.* Ediţie îngrijită de Dumitru Irimia, ediţia a II-a, revăzută, Polirom, Iaşi, 2006, p. 398.

# LE ROMAN D'UN PROCÈS OU LE PROCÈS DU ROMAN: HYGIÈNE DE L'ASSASSIN[1]

**Corina IFTIMIA**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Ce que nous proposons ici est une lecture du roman d'Amélie Nothomb à partir de l'**incipit**. C'est un texte qui se prête très bien à ce type d'analyse, un peu didactique par les bords, mais très efficace: toutes les clés de lecture sont offertes dès la phrase d'ouverture. En même temps, nous voulons dévoiler le jeu ingénieux avec les contraintes génériques dans une mise en abyme peu banale. Nous allons montrer que Le texte déborde largement les limites de la fiction par la remise en cause de l'acte d'écriture est ses enjeux, ainsi que l'acte de lecture, touchant à un sujet d'actualité du monde de la littérature: la condition de l'écrivain moderne.*

## Délimiter l'incipit

Pour le premier volet de cette analyse, nous préciserons les limites de ce que nous avons décidé être l'incipit. Quelques précisions de nature théorique s'imposent. Même si c'est au lecteur de délimiter l'incipit d'une œuvre et même s'il est difficile de déterminer où s'arrête l'ouverture, il doit pourtant tenir compte des enjeux et des fonctions de l'incipit dans sa délimitation: «commencer le texte (fonction codifiante); intéresser le lecteur (fonction séductive); mettre en scène la fiction (fonction informative), mettre en marche l'histoire (fonction dramatique)»[2]. Ces fonctions sont assumées en réponse aux questions fondamentales de la rhétorique: Qui ? Où ? Quand ?...

Si la limite initiale ne pose aucun problème (la couverture avec toutes les informations: nom, prénom de l'auteur, titre, pacte générique, maison d'édition, année d'apparition), l'établissement de la limite finale pourrait soulever quelques problèmes. En tant que lecteur, nous considérons que l'incipit s'arrête par: «Tout ces facteurs concoururent à assurer à cette agonie un retentissement exceptionnel. *Pas de doute, c'était un succès*» (A. Nothomb 1992:9), plus précisément par la phrase que nous avons mise en italiques. A notre avis, la partie que nous avons délimitée répond à toutes les questions requises, explicitement ou implicitement et remplit en même temps toutes les fonctions énumérées. De plus, la clôture du texte fait écho à l'ouverture en confirmant le succès annoncé dans l'ouverture:

> Les voies qui mènent à Dieu sont impénétrables. Plus impénétrables encore celles qui mènent au succès. Il y eut, suite à cet incident, une véritable ruée sur les œuvres de Prétextat Tach. Dix uns plus tard il était un classique.
>
> (Ibidem, p. 181)

---

[1] C'est le premier roman en date d'Amélie Nothomb, écrivain belge. Sa parution, en 1992, (Editions Albin Michel) lui a tout de suite valu la célébrité.
[2] Andrea Del Lungo, «Pour une poétique de l'incipit», in *Poétique* 94 (1993), p. 133.

**Lire le titre**

Pour commencer, nous proposons une petite *enquête lexicale* (Jean-Pierre Goldenstein, 1990) dans le but d'identifier et comprendre les ***entrées principales***. Interrogeons d'abord le titre: *Hygiène de l'assassin*. Ce groupe nominal permet au lecteur de formuler quelques hypothèses de lecture que le contenu validera ou pas. «Hygiène», en principe tout le monde sait ce que c'est, ne serait-ce que par sa pratique quotidienne. Pourtant, un petit tour aux pages des dictionnaires, Le Petit Robert, par exemple, peut en révéler davantage:

Par *hygiène* on désigne:

1. Ensemble des principes et des pratiques tendant à préserver, à améliorer la santé. *Hygiène mentale*: ensemble de mesures destinées à conserver l'intégrité des fonctions psychiques.

2. Ensemble des soins visant à la propreté du corps. *Hygiène corporelle, dentaire, intime.*

Quant au nom ***assassin***, de toute évidence, il désigne le rôle d'un personnage, celui d'un tueur.

Forts de ce savoir, nous pouvons déjà émettre quelques hypothèses de lecture, pour voir quel horizon d'attente s'ouvre au lecteur, quel contrat générique instaure ce texte. Est-ce un roman policier ? Le nom ***assassin*** nous donne le droit de le croire. Dans ce cas, nous pouvons nous attendre à lire l'histoire d'un acte criminel, la démarche d'un enquêteur pour reconstituer le crime et confondre l'assassin. Les romans du genre obéissent en règle générale à ce schéma. Mais que faire d'***hygiène*** ? La présence en vedette de ce nom à côté du complément déterminatif *de l'assassin* fait chanceler l'hypothèse formulée plus haut et nous jette dans la perplexité. On lira donc un ensemble de règles d'hygiène de vie d'un assassin ? S'agit-il d'un assassin maniaque qui, lors de ses crimes, observe les règles d'hygiène et tue sans (se) salir ? Lira-t-on l'histoire d'un tueur qui préserve sa santé mentale malgré les horreurs de ses actes ? Quoi qu'il en soit, nous retiendrons cette idée d'hygiène comme un soin de préserver la santé physique et mentale ainsi que la propreté. La suite de cette enquête guidée nous permettra sans doute de résoudre l'énigme posée par le titre.

**Lire l'incipit; identifier et examiner les entrées principales**

Quittons pour l'instant le seuil du texte et entrons dans la matière romanesque. Nous vous proposons d'en (re)lire la première phrase:

*Quand il fut de notoriété publique que l'immense écrivain Prétéxtat Tach mourrait dans les deux mois, des journalistes du monde entier sollicitèrent des entretiens privés avec l'octogénaire.*

(A. Nothomb, 1992: 5)

Cette phrase dévoile d'une manière succincte pas mal de choses sur un personnage qui, grâce à sa position privilégiée dans l'ouverture du texte, semble jouer le rôle principal dans cette histoire. En moins de trois lignes, le lecteur apprend l'identité et la fonction du personnage introduit.

Nom: Tach. Prénom: Prétextat. Age: quatre-vingt. Fonction: écrivain. Plus loin on saura qu'il est francophone et qu'il a atteint une grande célébrité.

Description: *énorme*. Cette épithète porte surtout sur l'embonpoint du personnage, détail de poids, comme on le verra bientôt, mais aussi, indirectement, sur l'étendue de sa renommée.

Examinons d'abord le nom du personnage. D'après ses dires, son nom est en fait un patronyme. Prétextat est un saint martyr de l'église catholique[1]. Le personnage donne plus d'éclat à son nom en disant que c'est grâce à Prétextat que les Mérovingiens ont existé. Nous constaterons, non sans stupeur, que notre personnage est bien ancré dans la théologie catholique et, s'il n'est pas un fidèle pratiquant, il a toutefois développé une mystique à son usage personnel…

Nous voyons également dans le nom *Prétextat* une fonction narrative évidente. Si nous le décomposons, cela donne: prétexte ou pré-texte. Un bref coup d'œil dans le dictionnaire nous apprend que *prétexte* a deux sens:

1. Raison apparente qu'on met en avant pour cacher le véritable motif d'une manière d'agir. Ex.: *Sous prétexte de, que*: en prenant pour prétexte.
2. (lat. *praetexta*, vêtement brodé). Toge brodée de pourpre que portaient à Rome les magistrats et les adolescents (de la puberté à l'âge de seize ans).

La question qui se pose maintenant c'est de voir quels sont les sens qui sont recouverts dans le roman. Prenons d'abord le premier sens du mot *prétexte*. Dans le syntagme, le nom demande un complément: sous prétexte de… Or, le complément se trouve être le nom de l'écrivain: Tach. A une voyelle près, nous lisons *tache*. *Sous prétexte d'une tache*… Vu sous cet angle, le nom et le prénom sont en parfaite cohérence avec le titre, ce qui nous permet de faire la supposition suivante: il s'agirait d'un assassin qui aurait tué sous prétexte d'une tache, pour des raisons d'hygiène, afin de nettoyer cette tache. Il est vrai que le prénom est *Prétextat*, et non *prétexte*. Néanmoins, cette fois-ci, à une consonne près, non prononcée de toute façon, nous pouvons lire le passé simple du verbe *prétexter: [il] prétexta tache.* Sachant que le passé simple est par excellence le temps de la narration, lisons le nom complet du personnage comme une invitation à découvrir par la lecture l'histoire codifiée par ce nom. Les théoriciens de l'incipit ont parlé de la *fonction apéritive* que remplit le péritexte. Nous considérons que la fonction *séductive* est également remplie par ce nom hors commun.

A la fin de cette investigation rapide du nom du personnage nous pouvons supposer que nous lirons l'histoire d'un assassinat commis par un écrivain dont le nom semble prédestiné. Ou bien, ça peut être aussi l'histoire du meurtre de l'écrivain même; l'assassin l'aurait tué sous prétexte que ses œuvres faisaient tache ! Subtilité de l'auteur, sans doute, qui nous laisse quand même entrevoir le sujet du roman et

---

[1] "Comme évêque de Rouen, il défend vigoureusement les droits de l'Eglise et dénonce les agissements de la cour royale, en particulier ceux de la reine Frédégonde. Il est violemment persécuté et, compromis avec la cour, le synode des évêques le condamne à sept ans d'exil. De retour sur son siège épiscopal, il adjure de nouveau Frédégonde de changer de vie. Celle-ci, furieuse de son retour et de son ascendant, le fait assassiner pendant qu'il prie au pied de l'autel".

qui ouvre aussi une autre piste de lecture, grâce au *pré-texte*. Méta-roman aussi ? Nous profitons de cette position privilégiée du lecteur qui entreprend son analyse après la lecture intégrale du texte pour anticiper: oui, certainement. Par pré-texte on entend ce qui a précédé le texte et aussi ce qui le motive (fonction justifiante). Mais de quel texte parlons-nous déjà ? D'abord du roman dont le titre figure sur la couverture du livre: *Hygiène de l'assassin*. Mais à la lecture on découvrira que l'écrivain Prétéxtat Tach est effectivement l'auteur d'un roman inachevé, ayant le même titre. Du coup, le sujet d'investigation se déplace du personnage-écrivain vers son écriture ou, autrement dit, cette investigation se déroule à travers et par le texte. Le lecteur avisé reconnaîtra sans doute la technique de mise en abyme. Ce n'est pas une nouveauté, Gide avait déjà appliqué cette technique dans *Les faux monnayeurs*. L'auteur écrit un roman où il met en scène un écrivain qui a écrit ou qui est en train d'écrire un roman ayant le même titre. En ce qui concerne notre texte, nous avons un auteur (Amélie Nothomb) qui a écrit un roman intitulé *Hygiène de l'assassin* où il est question d'un écrivain qui a publié un roman du même titre.

Une autre entrée principale est le verbe *mourir*, conjugué au futur. Ce verbe, avec le nom de la maladie et le mot *assassin* font partie de «l'aura lexicale» de la *mort*. Une mort qui a déjà survenu, celle de la victime de l'assassin, et une autre qui aura lieu, celle de l'assassin lui-même, annoncée dès la phrase introductive. Quelques lignes plus loin le lecteur en saura aussi la cause:

Ce ne fut pas sans fierté que M. Tach s'était su atteint du redoutable syndrome d'Elzenveiverplatz, appelé plus vulgairement «cancer des cartilages», que le savant éponyme avait dépisté au XIXe siècle à Cayenne chez une dizaine de bagnards incarcérés pour violences sexuelles suivis d'homicides, et qui n'avait plus jamais été repéré depuis.

(A. Nothomb, 1992: 5)

Une explication de nature mystique de cette maladie sera donnée vers la fin du roman, quand le lecteur aura déjà appris la manière dont la victime a été supprimée: l'assassin l'a tuée par strangulation, en lui serrant les cartilages du cou.

Qui a tué par les cartilages, périra par les cartilages. (Qui a tué par l'épée, périra par l'épée.) (A. Nothomb 1992: 154)

Cette réplique est reçue comme une révélation par le personnage écrivain. Il tient maintenant l'explication de sa maladie aussi rare, mais aussi, chose d'importance capitale, la suite et une fin possible de son roman. Prétextat Tach se lance dans un discours délirant où il s'évertue à investir son roman d'un sens métaphorique et théologique. L'acte criminel de la strangulation est vu d'une part comme un acte salutaire pour la victime (l'assassin prétend l'avoir tuée pour son salut), et d'autre part, comme un acte créateur qui se prolonge dans le présent. Les cartilages assurent simultanément l'articulation du corps et du texte. La main criminelle qui serre les cartilages est la main qui masse et pénètre «le tissu spongieux qui deviendra le texte» Il dit: *Qu'est-ce que le texte, sinon un immense cartilage verbal ?* (p. 154)

Situé entre écrire, lire et «délire cartilagineux» (p. 159), le discours de l'écrivain tâche d'orienter le lecteur vers une autre piste de lecture. Une lecture

métaphorique de deuxième degré, teintée de mysticisme, qui travestirait la lecture du premier degré (pratique commune au lecteur ordinaire). Avec cette remarque nous touchons à d'autres sujets du roman, tels la pratique de l'écriture, le rapport entre l'écrivain et son œuvre, la relation écrivain-lecteur et la pratique de la lecture. Nous y reviendrons quand nous aurons examiné une autre entrée principale. Il s'agit du mot *journalistes*.

La présence des journalistes autour de l'écrivain se justifie premièrement par l'annonce de la mort prochaine de celui-ci. Le lecteur saura que Pretextat Tach est aussi un lauréat du prix Nobel de littérature. Donc, rien de plus naturel que de voir les représentants de divers journaux du monde entier se précipiter chez lui pour recueillir quelques propos géniaux qui resteraient pour la postérité. Le roman touche aussi au sujet de la célébrité d'un écrivain et au rôle des médias de fabricants de célébrité. L'écrivain-vedette est un sujet toujours d'une grande actualité, voire plus qu'à l'époque où Julien Gracq publiait sa *Littérature à l'estomac* (1950). Deuxièmement, cette entrée recouvre la *fonction légitimante* de l'incipit. Par cette fonction est justifiée la prise de parole, comme l'explique Andrea Del Lungo:

> Dès le début du livre, l'auteur était souvent conduit à assumer la nature même de la fiction. Il le faisait souvent en justifiant sa prise de parole ou la délégation de cette parole à tel personnage narrateur. L'un ou l'autre avait vu, entendu, rencontré, vécu, lu. Le droit de parler lui revenait donc[1]

**Le pacte générique**

Il est temps de revenir sur le pacte générique instauré par le roman. Nous avons établi quelques présupposés de lecture et nous voulons montrer en quelle mesure se vérifient-ils. En premier lieu nous avons supposé qu'il s'agisse d'un roman policier. Un crime, un assassin, une victime, un enquêteur et ses démarches.

Deuxièmement, nous avons formulé l'hypothèse que, dans le texte, *Hygiène de l'assassin* est un roman «autobiographique» Nous le mettons entre guillemets parce qu'il faut séparer le plan de l'écriture auctoriale du plan de l'écriture fictionnelle. Amélie Nothomb a écrit un roman sous le titre *Hygiène de l'assassin* où elle a mis en scène un écrivain qui a écrit un roman du même titre et qui se trouve être un texte autobiographique où l'auteur raconte un épisode de sa vie. En plus, en faisant endosser le rôle de narrateur à la journaliste, celle-ci retrace la biographie de l'écrivain, sa généalogie, son passé depuis sa naissance. Ainsi vient-elle remplir le vide des biographies officielles qui commençaient toutes par l'âge adulte de Tach. Ce dernier prend la relève pour raconter sa vie, l'assassinat, les circonstances dans lesquelles il a été commis et ce qui s'est passé *après*.

Apparemment, Amélie Nothomb nous donne à lire une sorte de polar qui est en même temps une fiction (auto)biographique. Biographie et autobiographie fictives, avec tous les ingrédients spécifiques aux polars, il y a de quoi rester perplexe devant une telle complexité générique. Le procédé de mise en abyme porte sur le jeu avec les contraintes génériques: une biographie fictive qui encadre une

---

[1] Andrea Del Lungo, *art. cit.*, p. 135.

autobiographie, également fictive, tous les deux ayant des prétentions d'authenticité.

Troisièmement, partant du nom *Prétextat*, nous avons supposé avoir affaire à un métaroman. En effet, il s'agit d'une narration *autoréflexive,* à auteur impliqué, c'est à dire, «une narration qui se prend pour sujet de réflexion ou qui prend comme sujet de réflexion ces éléments narratifs dont elle est constituée et par lesquels elle est communiquée.»[1].

Dans la partie qui suit nous allons analyser ces hypothèses point par point.

**L'enquête – sujet central du roman**

Suite à la lecture de ce roman inachevé, la journaliste entame une recherche de biographe pour se transformer en détective et entreprendre une vraie fouille dans le passé de l'écrivain. Comble de l'ironie, on l'entendra dire: *Un lecteur n'est pas un flic* (p. 127), tandis qu'elle se conduit exactement comme un flic, un enquêteur et un juge. Les recherches dans les archives lui fournissent quelques indices qui l'amènent à soupçonner que le roman *Hygiène de l'assassin* n'est pas une fiction, mais un roman strictement autobiographique et que donc, Prétextat Tach est un assassin. Il a tué sa cousine Léopoldine par strangulation, alors qu'il n'avait que 17 ans et elle, 15. En termes juridiques, *Hygiène de l'assassin* est un acte d'autoaccusation. Le changement du nom du personnage principal (Philémon Tractatus) est une entorse à la réalité officielle, d'une importance tout à fait minime pour la journaliste, d'autant plus que les initiales sont les mêmes. Pourtant, c'est justement ce petit changement qui maintient l'hésitation de la lectrice journaliste. Dans son essai *Le pacte autobiographique* (1975, 1996), Philippe Lejeune pose l'identité comme condition indispensable pour l'autobiographie. Pour qu'un texte soit une autobiographie, il doit y avoir identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, identité qui repose sur le nom de l'auteur tel qu'il apparaît sur la couverture du livre. Si cette condition n'est pas remplie, même si le lecteur a toutes les raisons du monde de soupçonner que le texte est une autobiographie, le texte est un *roman autobiographique*, c'est à dire une fiction, dont le critère est la ressemblance. Lejeune exclut du genre autobiographique les récits où il n'y a pas d'identité assumée au niveau de l'énonciation. Ces textes entreraient dans la catégorie des romans autobiographiques:

J'appellerais ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir de ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer»

(P. Lejeune, 1975, 1996: 25)

Et un peu plus loin il fait une remarque qui va exactement dans le sens de la démarche de notre journaliste: «En face d'un récit d'aspect autobiographique, le

[1] *O narațiune care se ia drept subiect de reflecție sau își ia drept subiect de reflecție acele elemente narative din care este constituită și prin care este comunicată.* Gerald Prince, 2004, *Dicționar de naratologie*, Institutul European, p. 135.

lecteur a tendance à se prendre pour un limier, c'est à dire à chercher les ruptures du contrat».

Venons-en maintenant au mobile de cet assassinat. Nous l'avons décelé au début de cette étude, lors de l'explicitation du titre et du nom du personnage. Le présupposé de lecture initial s'avère une certitude: l'écrivain a tué sous prétexte d'une tache, par mesure d'hygiène. La journaliste (lui) raconte:

En 1922 vous étiez déjà dingue. Vous avez créé *ex nihilo* ce que vous appeliez une «hygiène d'éternelle enfance» - à l'époque, le mot recouvrait tous les domaines de la santé mentale et physique: l'hygiène était une idéologie. Celle que vous inventez mériterait plutôt le nom d'anti-hygiène, tant elle est malsaine.

(A. Nothomb, 1992: 110)

Cette «hygiène» est adoptée comme un mode de vie dans le but d'empêcher ou de retarder le plus possible l'entrée dans la puberté. Prétextat Tach prête serment et il fait jurer à sa cousine que «si l'un des deux trahit sa promesse et devient pubère, l'autre le tuera, purement et simplement.» (p. 109)

L'inévitable se produit le jour de l'anniversaire de Léopoldine. Alors qu'elle se baigne dans le lac, un filet de sang vient tacher la blancheur de ses jambes. Elle vient d'avoir ses premières règles. Prétextat Tach respecte son serment et la tue. Voici ses aveux:

Je songe que, normalement, les assassins font couler le sang d'autrui, tandis que moi, sans verser une goutte de sang de ma victime, je l'ai tuée pour mettre un terme à son hémorragie, pour la restituer à son immortalité originelle et non sanglante.»

(*Ibidem*: 155)

Nous avons insisté sur ces détails narratifs pour montrer comment ils rendent toute la signification du titre en étroite liaison avec la signification du nom du personnage: *hygiène* (de l'*)assassin*, *prétexte*, *tache*.

Le lecteur apprend tout cela grâce à la journaliste Nina, dont l'interview prend l'allure d'un interrogatoire dans un commissariat de police. Armée d'un soupçon de vérité, elle soumet Prétextat Tach à une vraie «torture verbale» dans le but de le faire «passer aux aveux» Elle n'hésite pas à le bluffer (elle fait semblant de ne pas le croire assassin; elle prépare une scène d'identification sur une photo inexistante) pour obtenir la certitude qu'elle était venue chercher. Prétextat Tach, prix Nobel de littérature, est un assassin qui a avoué publiquement son crime dans un… roman ! Elle lui fait avouer aussi un autre meurtre, qui ne figure pas dans son roman: l'incendie criminel dans lequel Prétextat Tach fait disparaître le château avec ses occupants (les parents de Léopoldine et, implicitement, ses parents adoptifs)

Cette partie du dialogue abonde en termes et expressions spécifiques au domaine de l'enquête judiciaire: *passer aux aveux*, *victime*, *circonstances atténuantes*, *complice*, *preuves*, *condamnation*, *tribunal*, *perpétrer un meurtre* (crime avec préméditation) etc. Mais le plus fort de l'histoire c'est que Nina n'a aucune intention de dénoncer l'écrivain. A-priori, elle a entrepris cette enquête motivée par «la curiosité la plus malsaine» que puisse avoir «une sale petite fouille-merde»

(p. 162). Cependant, sa démarche n'est pas aussi gratuite qu'elle en a l'air. La journaliste prépare soigneusement sa vengeance: faire subir à l'assassin ce qu'il a fait subir à sa victime. En fait, la journaliste l'enquête, fait son procès, le condamne et l'exécute. Justicière, mais aussi assassine. On a lieu de la soupçonner aussi de crime avec préméditation. Lorsque l'écrivain affirme n'avoir connu que la sensation «agréable» de l'étrangleur, Nina lui rétorque: «Ne désespérez pas» (p. 118). Acte prémédité ou non, nous voyons dans cette affirmation une amorce du dénouement. A la fin, Nina étrangle l'écrivain, suite à sa demande, il est vrai, mais cette fin était prévisible en quelque sorte, la mort de l'écrivain étant annoncée dès la phrase d'ouverture. Sa fin est simplement devancée de deux mois et, détail tragi-comique, ce sera toujours par les cartilages qu'il périra. Manipulation complexe des deux côtés, ce qui modifie les termes du contrat initial (l'humiliation) ou plutôt qui l'investit d'un autre sens. L'enjeu est la vie ou la mort, selon la partie concernée. A la fin on assiste à un transfert de personnalité de l'assassin vers la journaliste. Par son acte de strangulation elle devient l'avatar de l'assassin. Avatar de l'écrivain aussi, peut-être...

**Le texte sous l'angle de l'écriture**

Un premier sujet de débat lors des entretiens avec les journalistes porte sur les enjeux de la littérature. Pourquoi écrire ? La *célébrité* reste l'un des enjeux principaux pour la majeure partie des écrivains. C'est l'époque de la littérature quantitative, assujettie aux modes passagères, faite au goût du public consommateur. Le parcours glorieux de notre écrivain fictif n'est qu'un reflet du parcours des écrivains contemporains. Sa renommée est proportionnelle à la quantité de livres qu'il a produit. Mais il ne suffit pas d'écrire et de publier, il faut vendre aussi. Dans cette affaire, le rôle des médias n'est pas négligeable. Elles contribuent à forger et à maintenir la célébrité, en tablant aussi sur le snobisme du public. De ce point de vue, Prétextat Tach n'est qu'un bluffeur, comme le caractérise Nina, un bluffeur de taille mondiale.

Un autre enjeu tout aussi important est celui de la ***subjectivité***. En réalité, le lecteur est très peu renseigné sur le contenu effectif des textes publiés par Tach, à l'exception de son roman inachevé. En revanche, il apprend beaucoup sur sa façon d'envisager l'acte d'écriture et sa motivation. L'acte d'écriture et l'acte de lecture sont intimement liés. Nous séparons ici les deux composantes production-réception pour le besoin de notre analyse. Nous savons également que tout énoncé, oral ou écrit, est orienté vers l'autre, interlocuteur ou lecteur. Amélie Nothomb a créé en Prétextat Tach un écrivain qui se soucie peu ou pas du tout du lecteur. D'après les confessions du personnage, celui-ci n'écrit pas pour chercher à communiquer, mais pour jouir, la main étant «le siège de la jouissance de l'écrivain» (*Ibidem*: 117). De toute évidence, cet écrivain se fait une image très érotique de l'acte d'écriture. Les expressions sont équivoques lorsqu'il énumère les qualités indispensables dont un bon écrivain doit être pourvu. Selon lui, «il faut de couilles» et «une bitte», les couilles étant «la capacité de résistance d'un individu à la mauvaise fois ambiante» et la bitte, «la capacité de création.» (*Ibidem*: 67-68). En cela il avoue l'influence

que Céline a exercée sur lui, écrivain qui posséderait pleinement les qualités accessoires mentionnées.

Mais la motivation la plus importante reste le besoin de (se) confesser:

Si j'ai écrit ce moment, c'était parce qu'il était impossible à dire. L'écriture commence là où s'arrête la parole, et c'est un grand mystère que ce passage de l'indicible au dicible. La parole et l'écrit se relient et ne se recoupent jamais.

(*Ibidem*, p. 139)

Ces considérations n'ont rien d'original, elles se retrouvent chez beaucoup d'écrivains. Ce qui est particulier ici, c'est la confession d'un acte criminel déguisée en production littéraire.

**Le texte sous l'angle de la lecture**

La lecture, tout comme l'écriture, a aussi ses enjeux. Pourquoi lire ? L'acte de lecture est remis en cause par l'écrivain même, devant la seule lectrice qui avoue avoir lu tous ces romans.

L'enjeu principal semble être la modification du regard que le lecteur pose sur le monde. En cela, l'écrivain témoigne encore une fois de sa jouissance, liée à l'acte de lecture. Il s'agit simplement de regarder le monde en érudit, de tirer de la vie une satisfaction d'ordre livresque. Pour Tach, il y a deux catégories de lecteurs: ceux qui, par leur façon de lire… sans lire, ressemblent à des hommes-grenouilles, et les autres, les «élus», peu nombreux, qui pratiquent une lecture «carnassière». En sommes, c'est grâce à la première catégorie de lecteurs que l'écrivain assassin a avoué son crime sans crainte d'être découvert. Il ajoute à cette catégorie les critiques qui avaient vu dans son acte d'auto-accusation «un conte de fées riche en symboles, une métaphore onirique du péché originel et, par là, de la condition humaine» (*Ibidem*, p. 126). Critique cynique de l'auteur dirigée contre la critique littéraire qui s'obstine à voir partout des métaphores et des symboles.

Le type de lecture pratiquée par la journaliste Nina a comme enjeu la découverte de la vérité déguisée en fiction. Clin d'œil d'Amélie Nothomb à propos de la condition essentielle pour qu'un texte appartienne au genre autobiographique. Le débat se déplace de l'identité du nom de l'auteur et du personnage vers l'identité physique.

**Conclusions**

A la fin de cette analyse, nous ne pouvons que constater l'extrême cohérence narrative et lexicale de ce texte, ainsi que la diversité des questions qu'il soulève avec l'ironie devenue une marque du style de cette femme écrivain. A croire que cet échafaudage savant n'est qu'un PRÉtexte pour engager une polémique non dépourvue d'humour avec la littérature en tant que pratique de lecture-écriture, mais aussi en tant qu'institution, avec la critique et la médiatisation des auteurs, sans véritable rapport avec la qualité de leurs productions. La problématique des genres reste ouverte elle aussi. L'auteur remet en question le problème de l'identité dans le cadre des genres autobiographique et autofictionnel,

en lançant juste un soupçon: et s'il y avait identité véritable dans un cas apparent de non identité ? Situer ce soupçon dans le cadre même d'une fiction, voilà l'astuce de l'écrivain. Elle y en aura souvent recours dans bon nombre des textes qui on suivi *Hygiène*.

**Bibliographie**

1. Lejeune, Philippe, 1975, 1996, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil.
2. Lungo, Andrea Del, 1993, «Pour une poétique de l'incipit», in *Poétique* 94.

**Dictionnaires**

3. Le Petit Robert.
4. Prince, Gerald, 2004, *Dicţionar de naratologie*, Institutul European (Traducere de Sorin Pârvu).

# ALTERITATE ŞI DIALOGISM
# ÎN RECEPTAREA TEXTELOR LITERARE

**Ilie MOISUC**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

*Le but de notre étude est de distinguer les formes de l'altérité dans le processus de réception du texte littéraire et les relations dialogiques qu'impliquent ces formes. En se situant sur la position du lecteur, on postule qu'il y a trois grandes visages de l'altérité: le* ***texte, l'auteur*** *et le* ***contexte****, chacune de ces formes déterminant des parcours différents de la lecture et des positions épistémologiques particulières.*

Punctul de plecare al lucrării noastre îl reprezintă înţelegerea constituirii şi funcţionării textului literar din perspectiva unui model comunicativ articulat pe o serie de raporturi tensionate dintre identitate şi alteritate. Bineînţeles, această perspectivă nu este nici pe departe inedită. Dacă ne raportăm la evoluţia gîndirii (meta)literare, probabil că ar fi mult mai dificil să descoperim momentele cînd opera literară a fost scoasă dintr-o dinamică a comunicării şi proiectată într-un monologism autarhic şi autosuficient, de tipul celui vizat de unele texte ale structuralismului francez[1]. De cele mai multe ori opera literară este văzută ca o relaţie dialogică, fie între autor şi cititor, fie între text şi cititor.

În mod firesc, aceste relaţii, ca şi elementele componente, evoluează în timp. Se poate spune că fiecare mişcare literară semnificativă reinventează literatura prin resemantizarea polilor de convergenţă (autorul, textul, cititorul) şi prin reconfigurarea raporturilor dintre acestea. Este suficient să ne gîndim la modul cum este înţeles autorul în clasicism, în romantism şi în realism, la atribuţiile cu care este învestit, la rolul socio-cultural, etic şi axiologic pe care trebuie să îl joace, la drepturile, obligaţiile şi libertăţile sale. Avînd în vedere interdependenţa structurală dintre autor-cititor-text, modificarea uneia dintre aceste „instanţe" implică şi modificarea celorlalte[2]. Dacă autorul se vrea[3] a fi încarnarea unei

---

[1] Primele exemple care ne vin în minte aparţin sferei naratologiei. Este vorba de celebrul articol al lui Roland Barthes, *Analiza structurală a povestirii* şi de cartea lui Claude Bremond, *Logica povestirii.*

[2] Exprimarea noastră este oarecum improprie, deoarece credem că evoluţia gîndirii literare nu se realizează fragmentar (se schimbă perspectiva asupra textului şi aceasta determină o transformare ulterioară a viziunii despre autor şi despre cititor), ci unitar, printr-o devenire dialectic-simultană a viziunii. Bineînţeles, situaţia variază în funcţie de context. E posibil ca în realism, de exemplu, schimbarea de paradigmă să se fi realizat dinspre text (transformări tematice şi stilistice, în spiritul pozitivismului şi scientismului), iar în cazul mişcărilor de avangardă evoluţia să fie declanşată de o reconsiderare a poziţiei autorului, atît în raport cu el însuşi, cît mai ales în raport cu ceilalţi, avînd în vedere importanţa ideologic-discursivă a ethosului auctorial.

[3] Reflexivul impersonal sugerează atît nivelul aşteptărilor sociale (societatea vrea ca scriitorul să respecte un anumit „caiet de sarcini"), cît şi nivelul unui proiect auctorial autoimpus.

autorități etice sau intelectuale, textul va tematiza sub o formă sau alta, implicit sau explicit, sfera de valori pe care o postulează competențele auctoriale[1], iar cititorul va fi proiectat tot în aceeași sferă, fie sub forma pasivă a unui receptacul, fie sub forma activă a unui partener. Dacă textul este conceput ca reflectare a realității, atunci autorul trebuie să interiorizeze și să demonstreze scriptural competențele „reflexiv-mimetice", iar cititorul va accepta pactul referențial-descriptiv și își va construi așteptările prin raportare la dimensiunea „realistă" a textului. Dacă, plasîndu-ne acum la nivelul receptorului, cititorul este conceput ca o ființă în căutarea unei înțelepciuni practice, atît textul cît și autorul vor fi modelați ca atare de acest imperativ.

În ciuda afirmațiilor de mai sus, relația autor-text-cititor nu este atît de simplă, pe cît ar putea să pară la o primă vedere. Păstrîndu-ne în limitele demonstrației anterioare, sîntem nevoiți să nuanțăm relația sub cel puțin două aspecte. Primul aspect se referă la imprevizibilitatea reacțiilor și atitudinilor auctoriale și lectorale în producerea, respectiv receptarea textelor literare. În acest caz, afirmațiile noastre în legătură cu adecvarea autorului la un model de text sau a cititorului la un tip de autor sînt doar relații **posibile**, nici într-un caz unice. Un cititor poate alege să citească *Vechiul Testament* ca un roman istoric, iar un autor poate mima ironic respectarea normelor realiste. Al doilea aspect amendabil al viziunii noastre este acela al neexplicitării dimensiunii sociale a funcționării „comunicării literare", dimensiune subînțeleasă în structurile impersonale de tipul „autorul se vrea", „textul/cititorul este conceput", „autorul trebuie". Atît reacțiile autorului și ale cititorului, cît și structura textelor literare depind, direct sau indirect de contextul social în care se desfășoară procesul comunicării literare. Nu întîmplător Paul Cornea include contextul în elementele care condiționează lectura, distingînd între „contextul primar" reprezentînd „setul de convenții, cunoștințe și conotații, imposibil de definit *a priori*, care circumscrie la un moment dat și la nivelul unei comunități culturale relativ omogene raporturile indivizilor cu arta și literatura" și „contextul secundar" care se manifestă sub forma unui „sistem de referințe adoptat voluntar și nu impus individului prin simpla apartenență socio-culturală" (Paul Cornea, 1998: 95).

Din punctul nostru de vedere, o discuție despre **contextul** care modalizează receptarea textelor literare nu trebuie să se limiteze doar la luarea în considerare a elementelor care articulează orizontul ideologic social și individual al (pre)lecturii, cum s-ar înțelege din clasificare lui Paul Cornea, ci trebuie să își asume o dimensiune epistemologică mai largă, aceea a **situației de comunicare** reprezentată de lectura unui text literar, incluzînd aici, pe lîngă cele două tipuri de context analizate de Paul Cornea, spațiul, timpul, cauzalitatea și finalitatea. Cum subliniază teoreticienii lecturii, nu există o „lectură virginală", un contact nemijlocit al cititorului cu textul; există un timp și un spațiu al lecturii, lectura are o cauză și un scop etc., toți acești

---

*Cf.* analiza caietului de sarcini al scriitorului realist realizată de Philippe Hamon.
[1] Vezi în acest sens corespondențele dintre discursul ideologic explicit al unei manifestări literare și operele literare circumscrise aceleiași mișcări.

factori condiţionînd, într-un fel sau altul „actul lecturii"[1]. Abia prin acceptarea dimensiunii contextuale, lectura devine un eveniment concret, la fel cum, aceeaşi dimensiune contextuală transformă textul în discurs (*Cf.* Jean-Michel Adam, 2008: 30).

În aceste condiţii, dialogismul imanent procesului de actualizare a unui text literar nu înseamnă doar situarea cititorului pe poziţiile „cooperării interpretative" (*Cf.* Umberto Eco, 1991) sau „jocul împreună al textului şi cititorului" (*Cf.* Wolfgang Iser, 2006), ci şi analiza elementelor contextuale care balizează lectura. Aşadar, dacă privim dialogismul din perspectiva deschiderii subiectului către alteritate[2], vom distinge trei direcţii al raportării cititorului la celălalt.

În primul rînd, celălalt este **textul**, obiect al lumii fizice, înşiruire de semne grafice purtătoare de sens. Această primă formă a alterităţii presupune o serie de operaţii şi competenţe care ţin de procesarea cognitivă a informaţiei, începînd cu perceperea vizuală a cuvintelor, şi terminînd cu articularea structurilor macrotextual-imaginative[3], procesare conotată fie pasiv (*percepere*, *decodificare* etc.) fie activ (*colaborare*, *interacţiune*, *joc* etc.). Nu întîmplător, mulţi teoreticieni ai lecturii se referă la text dintr-o perspectivă personificatoare, transformîndu-l într-o entitate cu voinţă, intenţii şi nevoi proprii. Astfel, pentru Umberto Eco, „un text **vrea** să-i lase cititorului iniţiativă interpretării, chiar dacă, de obicei, **doreşte** să fie interpretat cu o garanţie suficientă de univocitate. Un text **vrea** ca cineva să-l ajute să funcţioneze" (*op. cit.*, 83 s. n.), în timp ce Iser, analizînd decontextualizarea textului scris prin decalajul spaţio-temporal dintre emitere şi receptare, notează: „Acest gol devine însă activ în **raportul dialogic** dintre text şi cititor, în chip de forţă motrice care stimulează producerea premiselor de înţelegere şi crearea unui cadru situaţional în care cititorul şi textul să se **întîlnească**" (*op. cit.*, 167, s. n.). Dacă ieşim din sfera discursului teoretic despre lectură şi intrăm în aceea a discursului cotidian despre text, trăsăturile semantice ale + umanului sporesc simţitor. Astfel, textul ne atrage, ne seduce, ne captivează, ne dezamăgeşte, îşi bate joc de noi, ne înşeală, ne bîntuie etc.

Bineînţeles, alteritatea textuală nu se limitează la o perspectivă personificatoare, ci se integrează într-o sferă largă a metaforizării, putînd fi consumat, devorat, savurat; el poate mirosi a tezism, devine o cutie de rezonanţă etc.

---

[1] *Cf.* observaţiile lui Matei Călinescu în legătură cu „trei variabile majore" ale lecturii: „vîrsta cititorului, locul sau situaţia în care se produce lectura şi genul (sexul) aceluiaşi cititor", în Matei Călinescu, 2003: p. 103-123.

[2] În ciuda diverselor nuanţe pe care acest termen le primeşte la Mihail Bahtin, considerăm că este posibilă o atare generalizare. Deşi gînditorul rus nu a oferit o definiţie unică pentru această noţiune, nucleul ei semantic rămîne acelaşi, fie că este vorba de funcţionarea conştiinţei, de comunicarea interpersonală sau de fundamentele discursului literar; este vorba de **insinuarea constitutivă** a alterităţii în cîmpul subiectului. Pentru rădăcinile filosofice ale acestei viziuni, *cf.* Tzvetan Todorov, 1981: 151, nota 1), iar pentru aplicarea ei în spaţiul ştiinţelor limbajului, *cf.* Oswald Ducrot, 1984: 171-233, Jean-Michel Adam, 2008, Francisc Jacques, 1979.

[3] Vezi, la acest nivel, „itinerarul performării" descris de Paul Cornea, 1998 şi „nivelurile cooperării textuale" înfăţişate de Umberto Eco, 1991.

Aşadar, în procesul lecturii, prima dată ne întîlnim cu acest obiect-subiect cu care interacționăm sub diverse forme: psiho-fiziologic[1], lingvistic, prin actualizarea semnelor verbale, hermeneutic, prin descoperirea sensului/sensurilor din spatele (*sic*!) său, intelectual, emoțional, etic etc. Simultan cu dezvoltarea unor multiple relații dialogice cu textul, pe parcursul lecturii, identitatea subiectului-receptor se întîlneşte cu alteritatea subiectului emițător. Fie că ne întrebăm *ce a vrut autorul să spună*, fie că explicităm strategiile Autorului Model, fie că suprapunem naratorul la persoana întîi peste autorul empiric, fie că judecăm textul prin prisma biografiei autorului, ne situăm, în toate dintre aceste situații, pe pozițiile unei relații dialogice cu (presupusul) emițător al textului. Că sub numele de *autor* se pot ascunde diferite instanțe ale procesului de comunicare literară nu mai este cazul să o amintim. E suficient să facem trimitere la sistematizarea nivelelor diegezei a lui Jaap Lintvelt. Ceea ce am dori să subliniem sînt dificultățile epistemologice ale suprapunerii emițătorului cu autorul, suprapunere în spiritul analizei lingvistice a lecturii. Dacă ne situăm pe pozițiile lingvistice canonice şi considerăm comunicarea literară ca o subspecie a comunicării lingvistice, involuntar aproape, în modelul comunicativ jakobsonian, pozițiile emițătorului şi respectiv receptorului vor fi ocupate de autorul empiric şi respectiv cititorul empiric. Se ignoră, în acest caz, două particularități definitorii ale textului literar: **dimensiunea grafică** (scrisul nu este doar materializarea vorbirii) şi **dimensiunea estetică** (textul literar nu este doar o variantă a textului lingvistic obişnuite).

Dacă în comunicarea orală cel ce vorbeşte este emițătorul-autor al mesajului, iar cel ce ascultă este receptor, nu la fel se prezintă situația în cazul comunicării scrise. Emițătorul este autor al mesajului **doar** la nivelul producerii; la nivelul receptării el devine o simplă ipoteză de autor (aceasta dacă cititorul consideră necesar s-o articuleze), iar autorul autentic este cititorul. Cititorul este cel care (re)creează textul prin interiorizarea semnelor verbale şi producerea unui discurs. Credem că este o iluzie să considerăm că între textul scris, existent autonom ca obiect al lumii reale, şi *textul* (re)produs în procesul lecturii, în conştiința cititorului, ar exista o suprapunere perfectă. Deşi poate părea paradoxal, a citi nu înseamnă doar a recepta un mesaj, ci şi a produce un mesaj. În (re)producerea discursului operei, autorul nu mai are acelaşi rol pe care îl are emițătorul în receptarea unui discurs oral, într-o situație de co-prezență a interlocutorilor[2].

---

[1] Interacțiunea psiho-fiziologică dintre cititor şi text nu înseamnă doar prelucrarea mentală a informației, ci include şi reacțiile fiziologice stîrnite de text: oboseală, relaxare etc. În acest sens, este extrem de interesantă analiza literaturii erotice pe care o realizează Antonio Domínguez Leiva din perspectiva relației lectură-excitație sexuală-masturbare (*cf.* Antonio Domínguez Leiva, 2007). Tot aici ar trebui să includem şi unele abordări psihanalitice ale lecturii, care pun accentul pe dimensiunea fantasmatică şi pe satisfacerea pulsiunilor elementare pe parcursul lecturii (*cf.* Michel Picard, 1986: 158: *„au fond, d'une manière ou d'une autre, tout jeu, et toute lecture, sont simplement quête du phallus*").

[2] Bineînțeles, problema este mult mai complexă decît o prezentăm aici, simplificată atît din motive obiective (dimensiunea comunicării noastre), cît şi subiective (nu sîntem capabili, pentru moment, să clarificăm relația dintre dimensiunea grafică şi cea sonoră a textului

De asemenea, suprapunerea modelului comunicațional-lingvistic peste cel al funcționării textului literar ignoră dimensiunea sa estetică[1]. Așa se face că în multe dintre abordările lingvistice ale lecturii (fie că ne referim la variantă semiotică a lui Eco, fie că avem în vedere principiile lingvisticii textuale), proprietățile textului literar nu sînt diferite de acelea ale oricărui text lingvistic. Cooperarea interpretativă, interacțiunea dintre text și cititor, deși considerate premise de bază ale unei teorii a lecturii, sînt, de fapt, elemente specifice ale oricărei manifestări lingvistice vii, ca să vorbim în termenii lui Bahtin. Un exemplu credem că este suficient; în teoria lecturii, se face caz de incompletitudinea funciară a textului literar și de necesitatea ca un cititor să colaboreze în vederea umplerii golurilor: „Textul, spune Umberto Eco, este, deci, întrețesut cu spații albe, cu intervale de umplut, și cine l-a emis prevedea ca ele să fie umplute și le-a lăsat albe din două motive. Înainte de toate, pentru că un text este un mecanism leneș (sau economic), care trăiește din plusvaloarea de sens introdusă în el de destinatar (...). În al doilea rând, pentru că, pe măsură ce trece de la funcția didactică la cea estetică, un text vrea să-i lase cititorului inițiativa interpretării, chiar dacă, de obicei, dorește să fie interpretat cu o garanție suficientă de univocitate. Un text vrea ca cineva să-l ajute să funcționeze” (*op. cit.*, 83). În fața acestei perspective, ca și în fața nivelurilor de cooperare textuală, ne putem întreba dacă nu se pot aplica oricărui tip de text lingvistic, sprijinindu-ne pe recentele achiziții ale pragmaticii și ale lingvisticii enunțării. Înțelegerea specificității receptării textului literar trece prin înțelegerea procesării lingvistice a textului, dar nu se oprește aici.

Ca să devină literar, un text trebuie să activeze și alte procese decît cele pe care le suscită oricare text lingvistic (comprehensiunea frastică, negocierea sensului, recodificarea sensului și investirea imaginativă etc. (*cf.* Paul Cornea, 1998: 103-197), procese care țin de specificitatea sa estetică. În acest caz, dialogismul presupune deschiderea cititorului spre contextul socio-ideologic în care textul devine operă, iar lectura relație estetică. Bineînțeles, celelalte forme de alteritate nu sînt abandonate, în procesul receptării estetice; textul și autorul își păstrează valoarea modelizantă, dar accentul nu mai cade pe specificitatea lor

---

literar). Printre posibilele obiecții care s-ar putea ridica, facem referire la două: în primul rînd, putem spune că și în receptarea unui discurs oral, interlocutorul produce, în conștiință, un discurs propriu care reproduce aproximativ discursul emițătorului, iar în al doilea rînd, cititorului nu i s-ar putea accepta dimensiunea de creator din cauza materialității textului, care îl constrînge la anumite trasee receptiv-interpretative. În ceea ce privește prima obiecție, rezolvarea ei necesită o abordare cognitivistă a problemei, pentru a vedea dacă ceea ce se întîmplă în conștiința unui ascultător coincide cu ceea ce se întîmplă în conștiința unui cititor, iar în privința celei de-a doua obiecții, rezolvarea depinde de răspunsul la prima: dacă în conștiința cititorului are loc o manifestare discursivă autonomă, sîntem îndreptățiți să considerăm că cititorul devine co-autor al textului pe care îl citește.

[1] Chiar dacă aceste considerații par să depășească aria de investigație a lucrării noastre, ele țin tot de dimensiunea dialogică a receptării și de riscurile suprapunerii unui model lingvistic al dialogismului unilateral înțeles (lectura ca interacțiune dialogică dintre autor și cititor) peste mecanismelor care articulează procesul lecturii.

(textul-obiect lingvistic, autorul-emițător sau partener în co-construcția discursului), ci pe indicele de convenție ideologic-culturală pe care și-l asumă.

**Bibliografie**

1. Adam, Jean-Michel, 2008, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours, 2e édition entièrement revue et augmentée*, Armand Colin, Paris.
2. Bahtin, Mihail, 1982, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București.
3. Bahtin, Mihail, 1992, *Metoda formală în știința literaturii*, traducere de Paul Magheru, Editura Univers, București.
4. Călinescu, Matei, 2003, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere de Virgil Stanciu, Editura Polirom, Iași.
5. Cornea, Paul, 1998, *Introducere în teoria lecturii*, Ed Polirom, Ediția a II-a, Iași.
6. Domínguez Leiva, Antonio, 2007, „Ces Lectrices qui se caressent: théorie de la contagion érotique", în *Revue d'études culturelles*, n° 3, *Lecteurs et lectrices, théories et fictions*, Abell, Dijon.
7. Ducrot, Oswald, 1980, *Le dire et le Dit*, Minuit, Paris.
8. Eco, Umberto, 1991, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalaș, prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, București.
9. Iser, Wolfgang, 2006, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere, note și prefață de Romanița Constantinescu, traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Editura Paralela 45, Pitești.
10. Jacques, Francisc, 1979, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Presses Universitaires de France, Paris.
11. Picard, Michel, 1986, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Minuit, Paris.
12. Todorov, Tzvetan, 1981, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Seuil, Paris.

# UN AUTOR ROMÂN
# ÎN „AVANGARDA" GENULUI FANTASTIC

**Geta MOROŞAN**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*L'œuvre de N. Gane, écrivain presque inconnu du Cénacle «Junimea» est un mélange de néoclassicisme (par la fonction moralisante), réalisme (par les thèmes sociaux – milieu moral – et par l'intérêt pour la psychologie des personnages) et romantisme (par l'intérêt pour le folklore, le fabuleux et le fantastique). Le nouvelle Cânele Bălan, représentative pour la prose fantastique de l'écrivain, retient l'attention par le fait que le thème du temps est étudié dans le cadre du réalisme (temps linéaire, irréversible où les événements sont uniques), mais aussi dans le cadre du fantastique (temps circulaire et temps discontinu). Aussi, remarquable dans ce texte est l'intererence du plan, psychologique et du plan fantastique, même l'absorption de l'un par l'autre, dans une dynamique réciproquement réversible (du psychologique au fantastique et de nouveau au psychologique.*

Componenta fantastică a nuvelisticii lui N. Gane este, fără îndoială, o manifestare a laturii romantice a unui scriitor apreciat de majoritatea criticilor drept „o natură clasică"[1]. În studiul său *Contribuţii*, doar Ilie Dan îl prezintă pe „unul dintre cei mai interesanţi junimişti" drept o personalitate complexă şi armonioasă, „romantic şi clasic" (1978, p. 52), realizând o operă de sinteză, cu o poziţie singulară în istoria literaturii române. Această bipolaritate a aprecierilor privind personalitatea povestitorului o întâlnim şi la prietenii săi de la *Junimea*. De cele mai multe ori era acuzat că este prea „liric", prea „sentimental" (de altfel, era şi părerea lui N. Gane despre sine). Paradoxal însă, de aceiaşi prieteni (mai ales Vasile Pogor) este poreclit „Drăgănescu" pentru firea sa cumpătată, chiar prozaică (este cunoscut că cei mai mulţi dintre membrii *Junimii* erau „botezaţi" cu câte o poreclă).

În contextul unei asemenea personalităţi, în care influenţa romantică este considerată superficială, un joc de lumini derizorii pe o senină şi dominantă structură clasică, este cu atât mai surprinzătoare „aplecarea scriitorului nostru către povestirea fantastică" (Vianu T.), pe care n-o putem considera doar un conformism la moda literară a vremii. După cum se cunoaşte, fantasticul, care este într-adevăr, „una dintre modalităţile literare produse în creuzetul practicii romantice"[2], „reclamă o altă dimensiune a sufletului" (M. Schneider), o specială „categorie a sensibilităţii" (I. Biberi), sensibilitate care presupune conştiinţa vulnerabilităţii condiţiei omeneşti, intuirea unei atmosfere crepusculare de precaritate şi ameninţare.

În virtutea afirmării tendinţelor complementare ale personalităţii sale, pline de farmec – cum recunosc cei care l-au cunoscut – acelaşi N. Gane, numit la Junimea preşedintele „celor nouă" care refuzau să accepte şi să se chinuie să înţeleagă „elucubraţiile" unui Samson Bodnărescu, divagaţiile lui Eminescu sau

---

[1] Vezi: Florin Faifer, Ibrăileanu, I. Siadbei.
[2] I. Vultur, 1987, *Naraţiune şi imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Bucureşti, Editura Minerva, p. 105.

teoriile prea absconse ale lui Maiorescu, a fost tocmai cel care a oferit continuatorilor săi „cheia fantasticului", cu acel specific „joc al ambiguității". Precizarea îi aparține lui Sergiu Pavel Dan care înscrie tentativele de fantastic ale povestitorului într-o „acțiune de pionierat – chiar dacă timid și obscur" ai cărui urmași „perfecționând procedeul...vor fi ignorat contribuția lui Nicu Gane, animați fiind de spiritul de emulație față de marile modele străine" (Proza..., p.183).

De aceeași părere este și I. Vultur, care, studiind dintr-o perspectivă evolutivă fenomenul fantasticului (a cărei apariție însemna „impunerea unei noi situații de comunicare deci a unui nou contract și a unei strategii literare"), îl situează pe N. Gane la începuturile genului, în „faza incipientă" a acestuia, cu elementele ei anticipative, într-o grupare de avangardă a genului, alături de Wieland în Germania, de Florian în Franța[1].

Tocmai datorită acestui statut special, de inițiator al unei tradiții și în acest domeniu, scrierile povestitorului merită un popas analitic mai lung decât i s-a acordat până acum. Aceasta pentru că, pe de-o parte, așa cum a fost remarcat, el „a pus în circulație teme, cadre, formule curente, într-un cuvânt o recuzită «bonjuristă» de primă luare de contact"[2], și, pe de altă parte, pentru că, făcând apel la sursele primitive, rudimentare ale fantasticului, la „gândirea fantastică embrionară",[3] N. Gane se afirmă ca un continuator al mentalității folclorice românești în acestă direcție și ca întemeietor al unei filiații specifice în manifestarea acestui gen în literatura română (Cezar Petrescu, Al. Philippide), prin formula de fantastic pe care o schițează.

Introducând în literatură universul vieții țărănești (stilizat, idilic), scrierile sale aduc în prim plan, în chipul cel mai firesc, personaje care cred în superstiții, în semne tainice trimise de sus, în puterea blestemului, în consecințele nefaste ale încălcării jurământului, în vise premonitorii, oameni care se tem de „ceasul rău", de ghinion, de locurile necurate, de stafii, de omul urât, cu înfățișare demonică, de piaza-rea. Cam acestea ar fi temele scrierilor de nuanță „fantastică" de început ale lui N. Gane, dar ecourile lor le întâlnim și în unele de mai târziu, după ce demersul său fantastic înregistrează și ipostaze mai reușite, mai evoluate, performanțele artistice ale scriitorului nebucurându-se de o ascensiune lineară, ci sinuoasă și inegală.

În nuvela *Cînele Bălan* și dimensiunea psihologică și cea fantastică sunt conturate cu mai multă coerență și mai aproape de poetica genului poate și pentru că autorul povestește la persoana întâi (povestire autodiegetică), identificându-se cu protagonistul și implicând mai mult cititorul într-o atitudine participativă la trăirile personajului. Este una din scrierile cele mai lăudate ale povestitorului. I. Vlad o reține ca o „pagină de autentică frumusețe, sesizând universul copilăriei, cu umbre covârșitoare și cu imaginație enormă", dovedind „o bună cunoaștere a psihologiei", și nelipsindu-i „dimensiunea fantasticului"[4]. Florin Faifer o apreciază, de asemenea, ca „nuvelă de analiză psihologică, insistând asupra sentimentului fricii"

---

[1] I. Vultur, *op. cit.* p. 108.
[2] Sergiu Pavel, Dan, *op. cit.* p. 181.
[3] Sergiu Pavel, Dan, *op. cit.* p. 23.
[4] I. Vlad, 1972, *Povestirea – Destinul unei structuri epice*, București, Editura Minerva, p. 63.

şi în care se face sesizabilă şi „o penetraţie a fantasticului.... prin vedeniile nocturne ale copilului înfricoşat"[1].

Aprecierea acestei nuvele, când ca un text „de analiză psihologică", când ca „povestire fantastică" (chiar de acelaşi autor) cere o clarificare. Nuvela este structurată pe două planuri (nivele), autorul folosind (ca şi în alte dăţi) tehnica povestirii în povestire. În povestirea-cadru protagonistul se confesează, mărturisindu-şi sentimentele şi reflecţiile asupra acestora, într-o gradare ingenios motivată, pentru a justifica efectul puternic produs de a doua povestire. În interiorul acestei prime naraţiuni – cea psihologică –, este introdusă a doua povestire, cea a bătrânei Axinia, şi abia în acest al doilea plan se cristalizează dimensiunea fantastică. Interesant de remarcat ar fi faptul că fantasticul celei de-a povestiri nu are nici o legătură cu personajul principal, ci există în sine, ca întâmplare misterioasă şi neliniştitoare de care acesta ia cunoştinţă în calitate sa de "cititor implicit", fiind puternic marcat, pentru un timp, de impresiile provocate de această „lectură". Aceasta este şi justificarea particularităţii sesizate şi de I. Vlad: „o dublă istorisire se produce în planuri exact combinate ori disociate la momentul oportun" (*op. cit.*, p. 64).

Folosindu-se şi aici de motivul călătoriei, povestirea-cadru prezintă „peripeţiile" emoţionale ale eroului său, aflat la pragul dintre copilărie şi adolescenţă, în drumul (scurt, de două zile) către casa părintească, la un început de vacanţă şi introduce cititorul (cel real, exterior) în lumea lăuntrică a personajului. Astfel, după scurta secvenţă introductivă, într-o notă uşor nostalgică („Ce poate fi mai vesel decât un şcolar în vacanţe. Îmi aduc aminte ca acuma..."), evocarea fixează momentul iniţial, de echilibru, de stare de bine a adolescentului, care află că îl aşteaptă „două luni de vacanţe, două luni mari, nesfârşite, pline de desfătări". Uşor, bucuria iniţială se transformă în frenezie, şcolarul e plin de neastâmpăr, îl năuceşte pe vizitiul Constantin cu potop de întrebări despre cei de acasă şi îşi proiectează propria veselie pe chipul lumii înconjurătoare. Totul era frumos şi unic: nasul cel mare, cu „negel pe vârf" al vizitiului, trăsura în care avea să călătorească, caii „cei suri" ai tatălui său, colegii de şcoală de care tocmai se despărţea.... Relaţia eroului cu lumea reală se situează deja într-un derizoriu nesesizat, rezultat al unei percepţii alterate de euforia cu care, deocamdată, el era cel care copleşea realitatea. Dar, mai presus de toate, era încântarea de sine, mândria secretă că era îndrăgostit şi mai ales că avea, în sfârşit, dreptul să fie: „Ei! Avèm şi eu dragostele mele, căci doar îmi răsărise musteaţa şi eram acum om în tot locul".

Orgoliul adolescentului care se visa deja bărbat, „om în tot locul", avea să fie însă repede sancţionat, umilit, la vestea (adusă de vizitiu) că Măriuca lui moş Merinte „s-a măritat după dascălul Gheorghie de la strana dreaptă din sat". Urmează un răstimp de zbucium sufletesc, evocat cu naturaleţe plină de farmec, în care îndrăgostitul, într-o dispoziţie complet schimbată faţă de lumea înconjurătoare, se declară „cel mai nenorocit om din lume". Alternând confesiunea (care implică cititorul ca interlocutor pasiv) cu vorbirea directă, indirect liberă şi monologul interior, povestitorul reuşeşte să transmită, în pofida patetismului şi a notelor

---

[1] Florin, Faifer, *op. cit*, p. 337.

declamatorii, impresia de adevăr sufletesc autentic, atât de specific vârstei personajului, modului de a se raporta la realitate şi de a-şi asuma viaţa sentimentală: „Va să zică Măriuca cea oacheşă şi subţirică, a cărei glas îl auzeam în toate sunetele, a cărei chip îl vedeam pretutindene, şi pe tabelele de aritmetică, şi-n dicţionare, şi-n gramatici, şi mai cu samă, în inima mea, Măriuca, cea care suspina când plecam de-acasă, s-a măritat!... prin urmare, ea nu... da! da! desigur ea nu m-a iubit.

Atunci simţeam în pieptu-mi o durere atât de sfâşietoare... văzându-mă despreţuit de dânsa [....]. În zadar îmi cântau ciocârliile [...], în zadar Bălan care pricepuse şi el, [...], durerea mea căuta [....] chip de mângâiere, în zadar se aşterneau dinaintea mea fânaţele înflorate [....], în zadar îmi curgeau păraiele limpezi de-a curmezişul drumului chemându-mă [....] eram nesimţitor la toate".

În această stare de spirit, de consternare şi umilinţă are loc incidentul cu ţiganul care reuşeşte să-l înfurie cu insistenţa şi obrăznicia cu care pretindea un preţ exagerat pentru anteriul zdrenţăros rupt de tot de câinele Bălan. Harţa dintre cei doi împricinaţi, cu voiciunea, hazul şi recursul la efectele oralităţii, aminteşte de episodul din iarmaroc, cu vânzarea pupezei, din *Amintirile* lui Creangă, colegul său de la Junimea. Lovit atât de grav în amorul propriu de trădarea Măriucăi, tânărul chiar vrea să-şi dovedească (sieşi şi altora), bărbăţia, într-o împrejurare în care onoarea sa de „om în tot locul" era în joc, şi e gata să-şi măsoare puterile într-o bătaie cu ţiganul. Din fericire, intervenţia vizitiului care îl ameninţă pe ţigan cu un pistol rezolvă diferendul în „folosul ambelor părţi", ţiganul primind „cu prisosinţă" preţul anteriului, iar adolescentul furios uitând pentru moment „o bună parte din durerea sa". De fapt cea mai mare durere, recunoaşte eroul, nu-i era provocată de gândul că Măriuca îl uitase sau că nu-l iubise, ci de presupunerea că l-ar fi luat în râs şi l-ar fi considerat doar un copil. Nici în închipuire nu putea îndura privirea celeilalte Măriuca („*cea măritată*") în care s-ar fi putut citi: „nici dragoste, nici...supărare, nici... căinţă, ci, o Doamne!... [...] luare în râs. Parcă-mi zicea: «Copilule, ce te-ai aprins aşa de iute?». Auzi!... Să-mi zică copil, mie, care ştiu merge călare, ştiu vâna, mie care sunt om în tot locul; aceasta era cea mai mare lovire ce mi se putea face". Cu „viermele durerii" în suflet, şubrezindu-i ceea ce până atunci făcuse puterea lui, anume încrederea că era un bărbat adevărat, şi "împresurat de felurite gânduri", călătorul şi însoţitorul său au trecut fără să bage de seamă de curtea boierului Talpan, unde urmau să fie găzduiţi, şi se pomeniră „cu noaptea în cap". Este prima precizare semnificativă pe care povestitorul-personaj o face în legătură cu timpul; până în acest moment, fie că era în culmea fericirii, fie în cea a supărării, timpul n-a avut nici o importanţă pentru foarte tânărul îndrăgostit.

Popasul la „curtea lui Talpan" (pentru care se întoarce din drum, încălcând superstiţia de care-l avertizează vizitiul), înseamnă pentru eroul nostru întâlnirea cu Timpul, în ipostaza lui malefică, distructivă, duşman al vieţii şi al frumuseţii, Timpul ajuns la capătul lui, Timpul vechi, îmbătrânit, cu „miros de mormânt". Casa lui Talpan, izolată, ferită de privirile trecătorilor, este zidită „după moda veche", cu „ferestre mici cu acoperământul de şindrilă", iar femeia care veni să-l slujească era atât de bătrână încât „nu numai mâna, ci şi nasul şi barba şi toate cărnurile de pe dânsa tremurau întocmai ca nişte răcituri. S-ar fi zis că-i e frig de

anii ce-i purta în spate". Pentru copilul abia adolescent, această confruntare neaşteptată cu vechiul, cu bătrâneţea şi urâtul, a fost un şoc deosebit de puternic, o experienţă brutală care-i puse în primejdie cumpăna sufletului şi aşa mult clătinată de frământările aduse de veştile despre Măriuca şi de întâmplările zilei. Privind fascinat la „ochii stinşi, pe jumătate închişi" ai bătrânei, la nasul ei „coroiet întors spre gură ca pliscul unei cucuveice", la „gura-i fără dinţi", care „abia se mai zărea dintre nas şi bărbie", tânărul mărturiseşte: „Întipărirea ce-mi făcu baba nu era bună, căci bătrâneţile adânci, văzute prea de aproape, ne aduc fiori şi un oarecare miros de mormânt".

Odaia în care urma să-şi petreacă noaptea avea aceeaşi înfăţişare stranie, semănând mai mult a muzeu sau a biserică: „Toate erau vechi împrejurul meu. Scaunele erau de nuc, cu spătare nalte şi cu răzămători pentru mîni, sămănînd mai mult a străni decît a scaune; crivatul asemenea era aşa de nalt, încît un copil nu s-ar fi putut sui în el; un ceasornic cu cuc care băteau jumătăţile şi sferturile era aninat deasupra unui scrin asemenea vechi, iar pe scrin ardeau două lumânări aşezate în nişte sfeşnice de argint de-o formă cum numai pe la biserici se văd". Într-un asemenea spaţiu, prizonier neputincios al unui Timp îngheţat, graniţa dintre real şi neverosimil nu mai există; funcţia percepţiei realului este anulată, şi pentru străinul care poposeşte aici este posibilă o singură stare de conştiinţă: confuzia.

În odaia tânărului musafir se află şi un portret, tot „vechi", fireşte, „care înfăţişa o cucoană bătrână", a cărei îmbrăcăminte, în loc să-i sublinieze bogăţia şi eleganţa, îi împrumuta o înfăţişare terifiantă: avea nişte „horbote împrejurul gâtului aşa de mari, încât capul ei părea aşezat pe o tipsie". Şi, ceea ce era şi mai ciudat, „dacă i-ai fi scos zulufii, moţocul şi horbotele, ai fi zis că-i bucăţică ruptă, baba care tremura pe scaun" în faţa lui. „Asemănarea era aşa de mare", încât tânărul „era cât pe ce" să-i ceară iertare bătrânei Axinia că o confundase cu o slujnică. Este momentul în care se insinuează *echivocul* cu privire la tot ce urmează să se întâmple de acum încolo în acest spaţiu. Se pare că, în privinţa aceasta trebuie să fim de acord cu Sergiu Pavel Dan care declară: „Cu toate limitele şi stângăciile, aceste blajine povestiri au iniţiat în epica românească tehnica echivocului insolit, modalitate ce descoperă în N. Gane un narator conştient de conceptul modern de fantastic"[1].

Întrebarea pe care i-o adresează musafirul bătrânei slujnice (care se laudă că e „mai mult decât o slugă în casă") cu privire la identitatea bătrânei din portret prilejuieşte introducerea celei de-a doua povestiri, cea fantastică, pe care o relatează bătrâna. Ea pare să garanteze autenticitatea celor povestite cu afirmarea statutului ei de personaj care a avut un rol important în desfăşurarea acţiunii din povestire, de la începutul până la sfârşitul ei.

Prima parte a povestirii bătrânei Axinia urmează încă planul verosimilului, iar *echivocul* este mai mult un joc de-a ghicitul, a cărei rezolvare este de altfel destul de transparentă. Totul se întâmplă după logica realului, chiar dacă sunt prezentate ca fapte neobişnuite: la curtea boierului Miron Talpan, două femei, o slujnică ţigancă, „frumoasă pe vremea ei" şi soţia boierului, „stăpâna casei", nasc

---

[1] Sergiu Pavel Dan, *op. cit*, p. 182.

cam în acelaşi timp, câte o fată. Pe fata ţigăncii o botezaseră Axinia, iar pe cea a stăpânei, Safta. Fetele semănau perfect, ca „două surori gemene". În privinţa mamelor nu era, fireşte, nici o îndoială, dar în ce-l priveşte pe tată „era la mijloc o cimilitură; tatăl fetei cucoanei Ana Talpan se ştia cine-i; era, să nu spun minciuni cuconul Miron Talpan, soţul doamnei; iar tatăl meu, nu se ştia cine-i, şi nici nu era voie să se ştie". Cu cât creşteau, fetele se făceau tot mai frumoase şi semănau ca „două picături de apă" încât, dacă n-ar fi fost hainele, le-ar fi putut confunda oricine. Tatăl lor, boierul Miron Talpan le iubea deopotrivă, „ca pe fiicele sale", iar fratele Saftei, despre care aflăm că s-a născut mai târziu cu treisprezece ani şi o lună decât Safta, „le iubea pe amândouă deopotrivă ca pe surorile d-sale". Se pare că tocmai această iubire pe care trebuia s-o împartă cu fata ţigăncii, Axinia, pe lângă faptul că era la fel de frumoasă ca şi ea, o făcu pe Safta să crească cu ura în inimă faţă de cea pe care o privea ca pe o impostoare; era tot o „ură din copilărie", hrănită neclintit de-a lungul unei vieţi întregi, însă cu motivaţii clare aici, chiar dacă sunt doar sugerate. După ce părinţii au murit şi au rămas numai cele două femei şi fratele cel mai mic, Grigore, Safta, profitând de o zi în care fratele lipsea, îi „găsi pricină de te mieri ce" Axiniei, şi o biciui „cu ură de soră – şi peste cap şi peste piept, şi peste săle, până ce biciul îi căzu din mână de osteneală"; şi tot ar mai fi bătut-o „de-ar fi avut putere, dar nu mai avea". Axinia a zăcut „două luni [....] bolnavă de moarte" dar a scăpat.

Până în acest punct, desfăşurarea faptelor se înscrie în planul normalului. O singură ciudăţenie adevărată, manifestă în modul de a vorbi al bătrânei, o transformă într-o prezenţă deconcertantă: este vorba despre relaţia bătrânei cu timpul. Excesul de precizie, minuţiozitatea cu care fixează fiecare eveniment în Timp (naşterea ei, acum şaptezeci şi unu de ani, naşterea duducăi Safta, la trei zile după ea, naşterea fratelui lor Grigore la „cu treisprezece ani şi o lună mai târziu"), stârneşte nedumeriri, contrariază cititorul. Semnificaţia acestei raportări obsesive a bătrânei la Timp este sugerată în conţinutul ultimei părţi din povestirea Axiniei, care cuprinde şi evenimentul fantastic propriu-zis, semnalizat şi susţinut de o manifestare surprinzătoare, stranie a Timpului. Până în acest moment, când faptele povestite se desfăşoară în planul realului verosimil, evenimentele sunt prezentate ca unicate, ele se petrec o singură dată şi sunt înregistrate (şi fixate) în curgerea lineară a unui Timp ireversibil, al normalului.

Evenimentul care constituie pedepsirea Saftei, pentru ura şi silnicia la care şi-a supus sora vitregă (Axinia), nu se mai înscrie însă în linearitatea normală a Timpului, pentru că nu se mai petrece o singură dată, ci de mai multe ori, (de fapt, de un număr exact de ori), cu regularitate şi precizie, el fiind reiterat printr-o mişcare nefirească, defectuoasă a unui Timp oprit în mod misterios şi silit să se învârtă în cerc, până la împlinirea unui anumit scop. Aflăm astfel că, exact la un an după ce o biciuise pe Axinia, „punct la anul," în aceeaşi zi („Miercuri"), „pe la miezul nopţii", o singură noapte pe an, dar în fiecare an, exact după „unsprezece luni şi douăzeci şi nouă de zile", timp de cinci ani la rând, duduca Safta se vedea biciuită de propria sa stafie, care apărea dintr-un „sicriu care intra singur în odaie", deşi uşa era întotdeauna încuiată.

Evenimentul în sine şi modul cum se manifestă ni se dezvăluie ca invazie „a faptului inadmisibil, absurd, monstruos"[1] în planul cotidianului. Confuzia personajelor şi a cititorului cu privire la explicabilitatea fenomenului persistă: „e oare o criză de conştiinţă sau efectul unei stări maladive procesul declanşat în viaţa personajului?"[2]. Sau poate ar trebui să punem o a treia întrebare şi să căutăm răspunsul tot la baba Axinia şi la posibilul său amestec vrăjitoresc în coşmarul halucinant al duducăi Safta? Deşi are grijă să precizeze că, în ce-o priveşte, ea, „păcătoasă, de mult" a „iertat-o", Axinia era totuşi fiica unei ţigănci care îi va fi încredinţat câteva din tainele ei vrăjitoreşti...

Oricum, întâmplarea relatată a mai putut tulbura (sau mai degrabă alunga), chiar şi ca poveste, somnul cuiva, mai ales că spunerea (destăinuirea) ei a însemnat o încălcare a unei alte superstiţii (cu privire la lucruri despre care nu se vorbeşte la lăsarea nopţii), provocată de gestul mereu teribilist al adolescentului. Nu ştim dacă povestirea bătrânei a mai continuat cu relatarea altor fapte extraordinare, pentru că ascultătorul ei nu mai era atent. Ecoul întâmplării cu detaliile ei sinistre, s-a strecurat în sufletul lui lesne impresionabil, aruncându-l într-o nouă înfruntare eroică cu propriile emoţii. Cu o fină intuiţie, povestitorul face ca planul fantastic să intersecteze încă o dată planul psihologic, sau mai bine-zis să se topească în acesta din urmă, deplasând astfel interesul cititorului spre subiectul povestirii-cadru: înregistrarea vieţii sufleteşti a personajului, invadată acum de un sentiment nou şi extrem de agresiv, spaima. Cu o bună cunoaştere a psihologiei infantile, povestitorul reia firul aventurii interioare (întrerupt pentru inserarea povestirii bătrânei Axinia) a eroului său, înfăţişându-ni-l într-o nouă încercare „bărbătească", luptând de data aceasta cu demonii spaimei. Instalarea acestei stări-limită este prezentată gradat, de la fiorul de nelinişte, la gesturile, gândurile comandate de panică până la manifestările spaimei în faza ei paroxistică.

Rămas singur în odaia duducăi Safta, al cărei portret „afumat" atârna pe peretele din faţa patului său, băiatul încuie uşa de două ori, luptă cu insomnia şi cu vedeniile înspăimântătoare provocate de cele întâmplate şi auzite în timpul zilei, făcându-şi curaj şi luând măsuri: cheamă amintirile fiinţelor dragi, ca să le alunge pe cele înspăimântătoare. Încercarea îi este zădărnicită de ceasul cu cuc care anunţă ora unsprezece. Apropierea de miezul nopţii este ignorată „cu întreită putere de voinţă", dar nu-i foloseşte prea mult pentru că o amintire din „copilăria" sa (cu un viteaz care a „murit de frică" într-o „casă pustie") i-o spulberă într-o clipă: „...ideea pustiului, care este mai înfricoşătoare decât toate", îl cuprinse, în ciuda argumentelor raţiunii la care nu renunţă să apeleze. Asistăm la o înfruntare dramatică între raţional şi iraţional („jocurile închipuirii") şi, ca în basme, izbânda pare a fi când de partea unuia, când a celuilalt.

Tensiunea emoţională, gândurile care vin străpungând barierele voinţei, reacţiile psihice, dar şi cele fizice, simptomatice pentru instalarea fricii, halucinaţiile provocate de alterarea percepţiei vizuale sunt notate cu un simţ al observaţiei, al

---

[1] A. Marino, 1973, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, p. 664.
[2] Ion Vlad, *Povestirea – Destinul unei structuri epice*, p. 288.

autenticului, care dezvăluie un interes deosebit al povestitorului pentru această experiență a psihicului omenesc. După o scurtă victorie a voinței și a rațiunii asupra nălucilor spaimei, acestea îl copleșesc cu totul, paralizându-l pe măsură ce se apropie miezul nopții: „...din nefericire, ochii mi se pironiră fără voie, pe portretul cel afumat [....] Şi... Dumnezeule, ce văzui!... m-apucă și acum grozile morții când gândesc... văzui cu ochii mei, treaz fiind ca ziua, văzui capul duducăi Safta tremurând în privazul de lemn, parcă era capul viu a babei Axinia; [....]. părul mi se ridică măciucă în vârful capului și sudori răci, îmi cuprinseră tot trupul. Acum nu mai era de șagă; simțeam, de groază, că-mi venea sufletul la gură. Să mă răpăd asupra portretului ca să-l pipăi, să mă încredințez de-i adevărat ce vedeam, nu puteam, fiindcă picioarele-mi erau paralizate". Spaima eroului atinge paroxismul când ceasul cu cuc „cântă de douăsprezece ori" și jocul coincidențelor e gata să-i ia mințile: „Era tocmai oara când sicriul intrase în odaia duducăi Saftei, și eu, vai! Mă aflam chiar în casa ei în aniversarea morții ei, și dinaintea portretului ei, care prin farmec neînțeles, tremura precum a trebuit să tremure când a văzut ușa deschizându-se singură... Atunci!... o grozăvenie!... auzii o bătaie la ușă: una, două, trei...".

Însă, ca prin miracol, tensiunea paroxistică, care ne-am fi așteptat să-l împingă la nebunie, îi eliberă chiar puterea de a reacționa: „În acest moment suprem picioarele mi se dezmorțiră, sângele, care până atunci fusese închegat în vinele mele, începu să circule cu străşinicie, ars sării drept în mijlocul odăii, căci în primejdia mare vine și bărbăția mare, și cu-n curaj desperat deschisei ușa... Era cînele Bălan care, scărpinându-se la ureche, lovea cu cotul piciorului în ușă. Dumnezeule, ce limbă omenească ar putea să spuie bucuria ce simții"....

Apariția salvatoare a cîinelui, venit să fie mai aproape de stăpânul lui, îi alungă toate nălucirile spaimei și dormi „dus până se făcu ziua mare". De fapt, încercarea aceasta peste care trebuia să treacă eroul a fost cu primejdie mare și suspans-ul sugerat prin prezența punctelor aruncă o umbră de îndoială asupra statutului său de învingător: chiar a învins sau doar a scăpat, „ca prin urechile acului", datorită intervenției unui personaj adjuvant, ca-n basme? E posibil ca titlul, *Cînele Bălan,* să fie purtătorul discret al acestui adevăr neconvenabil de recunoscut pentru personajul-povestitor. Nesiguranța este mărturisită și de concluzia eroului: „A doua zi, când mă deșteptai și-mi adusei aminte de cele petrecute, simții în mine foarte zdruciunată credința că *sunt om în tot locul*" (s.n.). Așadar, aventura interioară a eroului, cu înălțările, căderile, cutremurul provocat de spaime a avut o finalitate autocognitivă, prilejuindu-i o mai justă *apreciere a imaginii de sine.*

Secvența nu poate fi considerată o analiză psihologică, identitatea între povestitor și personaj nepermițând acea distanțare și „*răceală*" cu care ar fi examinată manifestarea fenomenului spaimei, ci mai mult o reproducere fidelă a trăirii unor stări sufletești excepționale. Evocarea comportamentului psihic și fizic atât de specific vârstei copilăriei într-o asemenea situație-limită, realizată în nota „*realismului psihologic*", nu fără implicarea afectivă totală a povestitorului, ca și modul în care construiește deznodământul conferă ultimei părți a povestirii-cadru o sugestie a poeticului, departe de a o lăsa să alunece în naturalism. Dimpotrivă, în pofida dramatismului evocării reacțiilor copilului în fața spaimei, se simte în

subtext o voioşie, o voiciune a povestirii, sugerând bucuria şi mulţumirea că primejdia a trecut, reţinându-se doar spectaculosul manifestării ei. Şi mai mult decât atât, de la distanţa maturităţii, personajul povestitor formulează, ca şi Slavici, una din sentinţele sale de largă generalitate, din care aflăm că *„nici un rău în lume nu-i fără partea sa cea bună*”, de vreme ce spaima prin care a trecut l-a ajutat să uite pe Măriuca.

Concluzia asupra celor întâmplate tânărului în noaptea de popas la curtea lui Talpan, povestitorul i-o atribuie bătrânului vizitiu, Constantin, singurul care nu s-a îndoit niciodată de temeinicia superstiţiei de care-şi avertizase tovarăşul de drum: „-Spusu-v-am eu că nu-i bine să se întoarcă cineva din drum!”.

**Bibliografie**


1. Biberi, Ion, 1971, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Minerva.
2. Caillois, Roger, 1971, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti (cu un cuvânt introductiv de Edgar Papu); *Imaginea fantastică*, în *Eseuri despre imaginaţie*, Bucureşti, Editura Univers, 1975.
3. Dan, Ilie, 1978, *Contribuţii*, Editura Eminescu, Bucureşti.
4. Gane, Nicolae, 1979, *Scrieri*, Editura Minerva, Bucureşti.
5. Pavel, Dan Sergiu, 1978, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti.
6. Schneider, Marcel, 1964, *La littérature fantastique en France*, Editura Fayard.
7. Todorov, Tzvetan, 1973, *Introducere în proza fantastică*, Editura Univers, Bucureşti.
8. Vianu, Tudor, 1968, *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, Bucureşti.
9. Vianu, Tudor, 1968, *Estetica*, Editura pentru literatură, Bucureşti.
10. Vultur, Ioan, 1987, *Naraţiune şi imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Editura Minerva, Bucureşti.

# FUNCȚII ALE JOCULUI ÎN OPERA EPICĂ A LUI MIRCEA CĂRTĂRESCU

**Ruxandra NECHIFOR**
Școala Doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

*In postmodernist literature, the play is considered to be a pattern for the development of fictional worlds. The play should be interrpreted according to its relatin to writing, language, reader and characters. Its functions are showing, representation, mediation and symbolisation.*

Romanul *Orbitor* debutează cu două secvențe pe care le consider revelatoare pentru tema propusă în această lucrare. Personajul, *un adolescent ascuțit și bolnăvicios*, se lasă hipnotizat de propria reflecție în fereastra camerei sale din Ștefan cel Mare. Pantonimul *fată* atrage elemente dintr-un câmp semantic aparent organizat de un „tu” imaginar. Indicii spațiali și temporali, ca și precizarea unor trăsături ale personajului, ar putea indica o convenție realistă, însă cea de a doua secvență anulează această impresie prin senzația de suprarealitate pe care o degajă. Imediat ce lumina din cameră se stinge, spațiul interior, alcătuit din mobile sărăcăcioase descrise în secvența anterioară, devine un *acvariu livid*, prin care protagonistul pășește „ca un pește bătrân, printre mobile putrede, mirosind ca reziduurile marine dintre stânci”. Întunericul camerei privilegiază percepția orașului cu stâlpi electrici *ca niște cruci de metal*, pe care imaginația adolescentului țintuiește câte un crucificat. Odată declanșat de semnificantul *cruci*, procesul imaginației continuă cu descrierea altor semnificanți conectați acestuia: crucificați, costelivi și pletoși, aureolați de cununi de spini; produsele creației postulează spectatori, doi-trei copii întârziați care l-ar fi privit pe Cristul cel mai apropiat. Creația implică martori ai puterii generatoare, își găsește împlinirea prin receptori. Sunt jocuri practicate în solitudinea camerei, ambele solicitând un altul, ce trebuie să îndeplinească o funcție testimonială a forței creatoare.

O caracteristică esențială a jocului este punerea în acțiune. Jocul poate fi definit drept un câmp în care acționează diferite forțe constrângătoare și eliberatoare în același timp (imaginativă, locuționară, cognitivă, emotivă, tradiția), a căror dinamică este în permanență orientată către cineva care se lasă atins, înțelegând prin acest cineva și propriul sine. Aspectul acțional și cel vectorial sunt conectate de un telos specific, căci jocul este mereu surprins într-o cale spre finalitate: descătușare, plăcere, reedificare de sine, purificare, cunoaștere. Protagoniștii actului ludic se definesc prin capacitatea lor de a se abandona jocului, aderând la structurile acestuia, o lumea aflată în continuă schimbare și, în același timp, de a regândi coordonatele activității, de a complica rețeaua de fire agonale, adăugând elemente generate de propriul libido sau de imaginar, astfel încât jocul inițial să se transformă într-un alt joc, la infinit. Spațiul jocului devine unul al nediferențierii, în care coexistă fragmente de lume, factuală, ficțională, textuală, aspecte contradictorii ce-și înglobează mereu alte spații prin voința semnificantului puternic gândit prin

alți semnificanți, într-o *semioză nelimitată*. Sumă de semnificanți, jocul se prezintă ca o țesătură de alte jocuri, ca un univers fractalic în care liniile se transformă în configurări, bază pentru alte configurări, ca desenul fantastic de pe țeasta Ancăi sau din covorul Mariei, mama lui Mircea, personaj ce-şi cunoaşte statutul de *ființă de hârtie* în romanul *Orbitor*.

Condensare de lumi derivative, jocul nu este nici pe departe un univers monologic, ci se situează mereu la o întretăiere de semne ca un discurs sau ca un câmp dialogic, marcat de forțe conflictuale ce adăpostesc dezacorduri latente. Ce fel de joc e acesta, intensiv şi extensiv, formator şi de-formator, organizator şi dez-organizator, inferențial şi referențial, care nu se opreşte decât pentru a reizbucni într-o altă formă, care se regenerează şi a cărui existență nu poate fi gândită în afara simultaneității? Dimensiunea rizomatică[1] a jocului defineşte prin excelență scriitura postmodernă. Jocul ca scriitură îşi găseşte astfel o primă funcție, funcția indicială, adică de indicare a unor caracteristici de ordin formal, stilistic ale creațiilor postmoderne. Scriitura, a cărei misiune este de „a pune masca şi de a o desemna în acelaşi timp"[2], loc al întâlnirii scriitorului cu istoria şi cu limbajul, dar şi tip de lectură, după Roland Barthes, „se dezvoltă în jurul actului literar, îi adaugă o valoare străină intenției sale, îl atrage mereu spre un mod dublu de existență şi suprapune peste conținutul cuvintelor nişte semne opace care poartă în ele o istorie, un compromis sau o răscumpărare secundare, astfel încît un destin suplimentar al formei, adesea divergent, întotdeauna stînjenitor, intervine în gândire."[3] Este vorba despre o gândire care încearcă să se elibereze de postulatul centralității şi intenționalității, o gândire care intră în jocul formelor şi a limbajului des-centrat.

Lumea ficțională postmodernă nu mai este construită după modelul realității, potrivit principiului verosimilității, care conferă coerență, ci după modelul jocului, care o plasează în deschis prin variabilele lui. În viziunea lui Derrida, noțiunea de joc este opusă aceleia structuraliste de centru care orientează şi controlează: „[...] în lipsa unui centru şi a unei origini, totul devine discurs [...], altfel spus sistem în care semnificatul central, fie el originar sau transcendental, nu este niciodată absolut prezent în afara unui sistem de diferențe. Absența unui semnificat transcendental extinde la infinit câmpul şi jocul semnificației."[4] Jocul care indică un tip de scriitură, cea postmodernă, postulează schimbări în paradigma literară şi implicit în concepția asupra limbajului. Scriitura certifică un limbaj autoreferențial, în acelaşi timp marcat de iminența suplimentarității în planul semnificanților, care are rostul

---

[1] Pârvu Sorin (coordonator), 2005, *Dicționar de postmodernism*, Iaşi, Institutul European, „[...] orice punct al rizomului poate fi conectat la altceva. El leagă forțe şi impulsuri deconectate, care nu numai că sunt distincte, dar provin din ranguri total diferite. [...] un rizom poate fi rupt la un anumit punct, dar va continua să se dezvolte pe una din vechile lui linii de creştere sau pe una nouă", p. 280-281.

[2] Barthes Roland, *Gradul zero al scriiturii*, p. 56.

[3] *Idem, ibidem*, p. 65.

[4] Derrida Jacques, 1998, *Structura, semnul şi jocul în discursul ştiințelor umane*, în *Scriitura şi diferența*. Traducere de Bogdan Ghiu şi Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, Editura Univers, Bucureşti, p. 377.

de a înlocui o lipsa, aceea a centrului, fără a ajunge însă la o destinaţie ultimă. De aici, desfătarea dată de participarea la facerea textului, prin stabilirea unor reţele între diferite tipuri de scrituri, între discursuri, într-o explozie a conştiinţei postmoderne care trăieşte sub semnul textului infinit, al semnelor care stau mărturie pentru existenţă, „căci nici un univers nu există dacă nu e dublat de o scriitură [...]. Nici un lucru nu există până nu e descris. La scara Planck buclele, matricele şi conectorii sunt litere ce scriu un text mărunt şi compact care, privit de la mare-nălţime, are formă de literă şi se uneşte cu alte bilioane de litere, pentru ca, de la o altă mare înălţime, să formeze o altă literă uriaşă. Texte în texte, texte scriind texte, formând, în cele din urmă, textura colosală a lumii noastre, căci existenţa şi textul, faţa şi reverul, spaţiul şi timpul, creierul şi sexul, trecutul şi viitorul formează Minunea în care agonizăm, orbiţi de atâta frumuseţe, şi-al cărei nume ar putea fi Texistenţa."[5] În măsura în care satisface nevoia de producere, de creaţie, în limbă survine o desfătare proprie creatorului şi cititorului ca producător. Textul nu este niciodată o limită în sensul marginii ori opreliştii care îngustează; limita textului este o promisiune de necontenite desfaceri, este o dez-mărginire prin limbă. Prin actul de producere, limba este fixată într-o limită ce întregeşte numai în dialog cu o altă fiinţă care pătrunde în limita proprie. Limita textului, mănunchi de posibilităţi, coincide astfel cu o realizare a sinelui. Înţelegerea textului presupune întotdeauna *o înţelegere de sine*: „[...] cel care *pricepe* un text [...] nu s-a proiectat doar pe sine înţelegând (*verstehend*) asupra unui sens – în efortul de a înţelege -, ci înţelegerea împlinită este cea care reprezintă starea unei noi libertăţi spirituale."[6]

Opera epică a lui Mircea Cărtărescu este construită după modelul jocului, câmp de tensiuni între afirmare şi negare, între ocultare şi exhibare, ai cărui actanţi posedă competenţe specifice şi cunoştinţe enciclopedice. În *Levantul*, epopee a aventurilor limbajului literar, coexistă registre stilistice diferite şi discursuri artistice specifice paradigmelor estetice fixate prin tradiţie, revigorate prin topirea lor în hipertext. Discursul postmodernist exhibă tehnici şi procedee literare, demontează mecanismele creaţiei cu dezinvoltură, într-o încercare de a depăşi principiul veridicităţii, atât de apreciat de scriitorii realişti şi moderni. Personajele nu există decât în măsura în care sunt create prin anumite procedee, care nu mai sunt trecute sub tăcere, ci dezvăluite şi criticate. Când rolul lor s-a consumat, când şi-au exercitat acea funcţie pentru care au fost inventate, observă cu uimire, fără durere, că mâinile - semn al unei corporalităţi înşelătoare - se retrag, că dispar, până la a deveni doar umbra unui semn sub privirea marelui ochi căprui al Autorului care îşi contemplă lumea creată. În romanul *Orbitor* şi epopeea *Levantul*, modul în care vorbesc personajele trădează o anumită concepţie despre lumea ca joc şi despre actul creaţiei ca joc. Personajele cărtăresciene trăiesc într-o mare *Poveste*, se mişcă într-o *Carte ilizibilă* şi au conştiinţa că sunt *fiinţe de hârtie* (Roland Barthes). Creează la rândul lor o lume prin cuvântul înviat de o memorie demistificatoare.

---

[5] Cărtărescu Mircea, 2007, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 408.
[6] Gadamer Hans-Georg, 2001, *Adevăr şi metodă.* Traducere de Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana Editura Teora, Bucureşti, p. 200.

Mama, Victor, Herman, statuile, Mircea care scrie manuscrisul, personajul anonim colectiv sunt posedați de cuvânt și posedă cuvântul care construiește un univers și îi creează și pe ei, astfel încât se obține o ambiguizare la nivelul construcției romanești în *Orbitor*. Pare să fie o reiterare în planul ficțiunii a *gândirii slabe* ce definește atitudinea omului modern față de lume.

Jocul planurilor epice, strategiile de seducție, discursul mozaicat, cu pendularea între persoanele narative au rolul de a suspenda pactul de încredere cu cititorul, care se vede nevoit sa-și construiască strategii interpretative diferite de cele tradiționale. Înțelegerea operei nu are drept obiect decât sinele receptorului, al cărui travaliu interpretativ devine și o comprehensiune a intimității sale: „Manuscrisul meu este lumea, și nu există galaxie sau petală de mușețel și geană a ta, chiar a ta, care citești și respiri peste pagina cărții acesteia ilizibile, care să nu fie scrise aici [...]. Atinge cu degetul centru acestei pagini și vei vedea cum pornesc, din acel punct, unde circulare, cum pagina se limpezește și cum îți vezi în ea geamăna din manuscris [...], obosită și ea de parcurgerea-n sens invers a vieții și-a cărții voastre comune."[7] Opera ca joc îndeplinește o funcție de mediere între două ipostaze ale receptorului. Gadamer subliniază în *Adevăr și metodă* unitatea dintre ceea ce se joacă și spectator; abia prin acesta din urmă, procesul medial semnificativ pentru definirea artei, jocul, se împlinește: „Deschiderea către spectator participă mai curând la constituirea caracterului închis al jocului. Spectatorul efectuează doar ceea ce jocul este ca atare. Acesta este punctul în care se vădește importanța definirii jocului ca proces medial. [...] jocul nu își are ființa în conștiința sau comportamentul celui care joacă, ci îl atrage, dimpotrivă, pe acesta în sfera sa și îl umple cu spiritul său. Cel care joacă percepe jocul drept o realitate superioară lui."[8]

Pe lângă funcția numită indicială, în relație cu scriitura și faptele de limbaj, și cea de mediere, legată de înțelegerea de sine prin comprehensiunea operei, jocul îndeplinește alte două funcții, de evidențiere a statutului personajelor în operă și de simbolizare, prin care definesc legătura dintre imaginarul artistic și cel social. Jocurile copiilor în spatele blocului, jocurile cu mama în absența tatălui, cele sacrificiale sau ritualice au rolul de a contura trăsăturile personajelor, constituindu-se în mărci indirecte ale acestora. Legate la origini de sacru, jocurile reprezintă reminiscențe ale ritualurilor pierdute și oferă o viziune a supra lumii, într-o încercare a omului postmodern de a învinge timpul.

**Bibliografie**


1. Barthes Roland, 1987, *Romanul scriiturii. Antologie*. Traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasiliu, Editura Univers, București.
2. Barthes Roland, 1994, *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca.
3. Cărtărescu Mircea, 1999, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București.
4. Derrida Jacques, 1999, *Scriitura și diferența*. Traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București.


[7] Cărtărescu Mircea, *op. cit.*, p. 408
[8] Gadamer, *op. cit.* p. 92.

5. Gadamer Hans-Georg, 2001, *Adevăr şi metodă*. Traducere de Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, Bucureşti.
6. Huizinga Johan, 2007, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere de H. R. Radian, prefaţă şi notă bibliografică de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti.
7. Hutcheon, Linda, 2002, *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan Popescu, Editura Univers, Bucureşti.
8. Iser Wolfgang, 2006, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traducere din limba germană, note şi prefaţă de Romaniţa Constantinescu, traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Editura Paralela 45, Piteşti.

# MIRCEA STREINUL
# ÎN CĂUTAREA COPILĂRIEI PIERDUTE

**Loredana OPĂRIUC**
Şcoala doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

*The novel entitled Drama casei Timoteu, and the confession accompaning it, Cuvintele la carte, are of real interest today mainly from a social, psychological and historical point of view. Stilistically speaking, it also comprises valuable features, but not as o whole. The work develops the image of two worlds, which are in deep contrast: the traditional one, oriented to social fulfillment, and the modern one, defined by sensitivity and self-discovery, under the fatal sign of an unaccepted alterity. Items of the main artistic movements from the first half of the 20th century are melt in a novel with a romantic and mystical theme: escape or even salvation through death. The biographical background or the poetical atmosphere are of real interest today, in spite of some errors of composition.*

„Cînd simţim amărăciunea vieţii încleştate în forme de piatră cenuşie, ne zbatem să găsim în noi o a doua copilărie, construită ideal." Cu aceste *Cuvinte la carte* însoţeşte autorul însuşi lectura romanelor sale, într-un metatext afectiv, aparent deloc în spiritul modernismului voit depersonalizat şi depersonalizant, deci antisentimental, pe care scriitorul bucovinean îl ironizează de fiecare dată cînd are ocazia, şi prea puţin în spiritul marelui prozator francez de al cărui ciclu romanesc ar putea aminti titlul nostru.

Abordările biografiste ori psihanalitice sînt posibile şi relevante în egală măsură pe lîngă fireasca şi inevitabila judecată estetică a textului, aşa cum s-a observat în analize mai vechi sau mai recente[1]. În monografia de care, într-un sfîrşit, va avea parte scriitorul, Mircea A. Diaconu conchide, în capitolul destinat prozei, că aceste opere sunt „ample metafore ale eului" (Diaconu, 1998: 130), aşadar datele exterioare operei luminează anumite aspecte care, altminteri, pot părea fortuite sau, şi mai rău, facile. Unul dintre acestea, şi poate cel mai adus în discuţie şi mai controversat, este acela al legionarismului la care a aderat Mircea Streinul, chiar dacă nu în varianta lui extremistă, oglindindu-se acest detaliu biografic în prezenţa copleşitoare a morţii din romane, cu precădere din *Drama casei Timoteu*: nu despre o moarte benevolă oarecare ar fi vorba în esenţă, ci de moartea ca jertfă, ca salvare, percepută mistic (iar motoul confirmă supoziţia), de care se prevalau adepţii cunoscutei mişcări. Altfel spus, viziunea asupra complexităţii morţii se construieşte de la *mitul personal* al acestui copil teribil, *privilegiat şi năpăstuit* în egală măsură, la *metaforele obsedante* şi nu invers, existenţialul copleşind logosul în cazul unui scriitor dornic să compună „o sinteză epică a istoriei tragice a Bucovinei"[2], încît abordarea de tip *close-reading* a acesteia

---

[1] Constantin Ciopraga, în prefaţa la monografia lui Mircea A. Diaconu: „În esenţă, fenomenul Mircea Streinul e tratat în lumina criticii genetice, cu trimiteri la mişcarea de idei din epocă, utilizînd totodată sugestii ale psihocriticii." (p. 6).

[2] După cum afirmă Ion Simuţ în prefaţa la ediţia din 1995 a romanului *Ion Aluion* , p. 12.

este cel puțin reducționistă. Dacă vedem într-o asemenea lumină lucrurile, ideea goticului moldovenesc păleşte pînă la disoluție, pentru că nimic nu e mai puțin înspăimîntător decît moartea ca izbăvire; credem, însă, că resorturile acestei viziuni se regăsesc mai adînc decît în conjuncturala ideologie legionară, asimilată parțial, mai precis într-o anumită apetență pentru negarea imediatului şi exaltarea transcendenței, de sorginte mistică, dar şi romantică, goticul rămînînd fundamentat pe demonismul ființei umane[1] şi nu pe ubicuitatea morții. Atît Inochent, cît şi Gora, Trifon ori sinucigaşii au tipărită pe chip o stranie seninătate în momentul trecerii dincolo, o demnitate care aminteşte de sfințenie şi nu de chinuri agonice. Moartea este estetizată, aproape o utopie intimă pentru un autor hrănit la şcoala poetică germană şi "certat" cu modernismele excesive definite de crize ontologice şi gnoseologice.

Apoi relevanța biografiei se observă şi în privința personajelor: în structura interioară complicată a lui Filip Timoteu se ghiceşte spiritul contorsionat al unui scriitor cu nume prevestitor de fatale dezrădăcinări, dincolo de coincidențele reperabile concret între cele două existențe. Paul şi Bob Combra fac parte din aceeaşi familie psihologică, deşi construiți în tuşe rezumative şi, chiar dacă în lumea fictivă Mafteiu Timoteiu se află cumva la antipodul acestei tipologii a inadaptatului funambulesc, în evlavia sa față de pămîntul natal şi curajul de a întreprinde ghicim, de asemenea, o proiecție ideală a scriitorului însuşi. Dar nu atît la nivelul personajelor, cît mai ales la nivelul raportării acestora la spațiul în care trăiesc se observă fundația biografică, satul dintre păduri şi oraşul *dintre cețuri* sau *dintre neguri*, cum e numit în repetate rînduri şi în afara romanului propriu-zis, căpătînd forța unor importante şi esențiale coordonate simbolice.

La data apariției romanului, scriitorul avea 31 de ani, tinerețea putînd reprezenta o scuză reală pentru unele alunecări nereuşite ale operei, şi se afla în Bucureşti, atras de un miraj care se va transforma în previzibilă dezamăgire. Epica sa, dincolo de indiscutabila miză estetică, este şi o formă de compensație psihologică, drama dezrădăcinării fiind resimțită acut şi dublu: o dată, prin plecarea de la Cuciurul-Mare la Cernăuți şi a doua oară prin stabilirea în Bucureşti (reflectată în text prin plecarea lui Mafteiu din Camena şi prin *imposibila întoarcere* a lui Filip). Ca şi în cazul celorlalți colaboratori sau redactori ai revistei *Albatros*, unde sunt publicate inițial fragmente din *Drama casei Timoteu* şi unde îi apare semnătura pe prima pagină a primului număr sub îndemnul *Drum bun, prieteni!*, o stranie prefigurare a propriului destin se poate întrezări printre rândurile acestui roman despre nevoia de a muri (sau, mai exact, nevoia de a extirpa latura vulnerabilă a sinelui) ori de a triumfa moral în ciuda morții[2]. Tragică s-a dovedit, în cele din urmă, existența lui Mircea Streinul însuşi, aşa cum mai toți protagoniştii săi sfîrşesc prematur.

Mai mult, *Drama casei Timoteu* este văzut drept romanul-cheie din creația

---

[1] În prefața ediției din 2001 a romanului (Editura Timpul, Iaşi), Mircea A. Diaconu îl consideră pe autor "unul dintre puținii damnați ai literaturii române". (p. 15).

[2] Nu întîmplător Miron Radu Paraschivescu îl numea pe Streinul „un autor clasic", comparînd *Drama casei Timoteu* cu *Electra* lui Eugene O'Neill (*ICONAR*, nr. 1/1995, p. 20), trimiteri la structura tragediei făcîndu-se constant.

acestui autor: „cu adevărat relevant pentru structura de adâncime a scriitorului bucovinean”, reprezentînd şi o mascată autoficţiune, „răsfrîngerea puţin transfigurată a eului său cel mai profund, inaccesibil nici lui însuşi, revărsîndu-se gîlgîitor peste orice intenţie artistică”[1], mai ales că întreaga proză a lui Mircea Streinul este caracterizată de unitate stilistică şi de viziune, unele texte fiind ulterior asimilate altora mai extinse, personaje şi secvenţe narative migrînd şi regăsindu-se sub mai multe titluri.

A trasa notele definitorii ale literaturii dintr-un spaţiu prea puţin răsfăţat de istorie dar efervescent spiritual atunci cînd timpurile au permis-o ni se pare, astăzi, un imperativ, la care s-a răspuns deja cu două monografii numai în cazul scriitorului avut în vedere.

**Două romane şi patru generaţii**

Chiar dacă la nivelul construcţiei nu se pot invoca aspecte novatoare (cel puţin nu raportate la perioadele inter- postbelice, atât de curajoase în experimente de tot felul), romanul rezistă în timp prin forţa rară a imaginilor creatoare de atmosferă, prin portrete şi prin anumite episoade care se pot desprinde de întreg. Adevărata vocaţie a lui Mircea Streinul a fost proza scurtă, realitate confirmată de anumite episoade, dar şi de povestirea *Noaptea lui Dumitru Dunic sau întîmplarea cu Gheorghe Iuridovi*. Textul romanului este relativ cuminte, nu apare nici un risc al rătăcirii prin „pădurea narativă” care se află la graniţa între tradiţional sau *doric* (prin tematică, prin perspectiva narativă şi derularea cronologică a faptelor ce compun o lume coerentă, orientată în primul rând spre aspectele sociale ale existenţei, prin montajul evenimenţial şi anumite tipologii) şi modern sau *ionic* (prin complexitatea interioară a unor personaje, locul desfăşurării acţiunii mutînde-se mai ales în sufletele acestora, adevărate scene de teatru absurd şi, totodată, de melodramă, o lume în care coerenţa se clatină prin evenimente tragice aparent nemotivate, la nivel narativ fiind timid prezente analiza psihologică, analepsa şi elipsa). Ritmul povestirii se precipită, la un moment dat, încît două personaje (Vasîli şi nevasta lui Anton) mor în trei pagini ca într-un proces verbal scris de un narator-poliţist, pentru a reveni ulterior la curgerea iniţială.

Dumitru Micu îl enumeră pe Streinul printre reprezentanţii „tradiţionalismului modernizat”, caracterizat prin integrarea unor „tehnici ale artei de avangardă” (Micu, 2000: 247), alături de Ion Pillat, Adrian Maniu ş. a.[2] La confluenţa celor două mari formule de creaţie sînt înglobate şi elemente reperabile în mişcări artistice definite: neoromantism, baroc, expresionism[3], existenţialism, avangardism, remarcate deja în critica literară, melanj ce a făcut ca un cititor de talia lui Virgil Ierunca să afirme că „estetic vorbind, pentru evoluţia romanului românesc, Mircea Streinul e un înnoitor de forme: el topeşte în roman genuri şi soiuri de literatură [...]

---

[1] Mircea A. Diaconu, prefaţă la *Drama casei Timoteu*, p.7

[2] Şi Constantin Ciopraga, în prefaţa amintită, surprinde acest paradox aparent: „modernitatea mentorului bucovinean, adept al specificului regional.” (p. 6).

[3] V. Ierunca în *Româneşte* îl diagnostichează just drept „expresionism naiv” (p. 222).

cultivă un fel de «collage» epic" (Ierunca, 1991: 221). Dezinteresul față de strategia narativă urmărită, cu efecte inestetice nu de puține ori, se explică și prin ofensiva spirituală pe care o inițiase Streinul, inițial prin intermediul mișcării *Iconar*, dornic să scuture din inerțiile canonice.

*Drama casei Timoteu*, „romanul unei familii" (Havriliuc, 2006: 176), ar putea fi alcătuit din două părți aproape distincte, corespunzătoare formulelor romanești mai sus menționate: pe de o parte avem povestea lui Mafteiu Timoteiu, erou înrudit cu Ion al lui Rebreanu prin voința ieșită din comun și îndîrjirea în a-și atinge țelul, pentru ca partea a doua să cuprindă istoria fiului (fiilor) și a nepotului (nepoților), mai ales a celui din urmă, opus temperamental bunicului, deși „cel mai iubit dintre Timotei". Motoul primei părți ar putea fi extras din dialogul lui Mafteiu cu Trifon, înainte de a-l ucide: „Mi-i drag de sora ta, dar mi-i lehamite de sărăcie.", iar conflictul puternic anunțat de titlu se confirmă prin multiplicare narativă, așa încît avem de-a face cu o carte nu doar despre moarte și despre familie, despre părinți care supraviețuiesc absurd copiilor ori despre generații cu idealuri diferite și voințe de a trăi diferite, ci și despre *crimă și pedeapsă*, despre *demoni* ascunși în abisul psihologic.

Accente naturaliste se adaugă celor gotice, personajele principale fiind pe de o parte voluntarii puternici, de sorginte realistă (și aici opera își are partea cea mai realizată[1]), pe de altă parte hipersensibilii sau inadaptații, autodistructivi, *morții frumoși cu ochii vii* care, însă, nu se confruntă cu marile probleme ale conștiinței, ci cad victime ale unor trăiri aproape ridicole și oarecum greu plauzibile – vechea și nesfârșita nenorocire a dragostei neîmpărtășite.

Dincolo de alunecările în construcții psihologice șubrede, romanul oferă imaginea unei lumi dispărute, ultima vîrstă a umanității începutului de secol XX, amintind de poveștile americane despre visul îmbogățirii și al carierei, caracteristice unei societăți în formare. Poveștile mari ale istoriei sînt evitate, anii războiului sînt prezentați în rezumat, „românismul"/„neoromânismul" aproape că lipsește, deși a ajuns un aspect greu de ocolit cînd se pune problema culturii din provinciile ocupate (vizibil pînă la obsesie în celelate scrieri).

Prologul, impecabil stilistic și putînd funcționa ca o proză de sine-stătătoare, este intitulat decisiv *Sub spânzurătoare* și anunță că de-a lungul cărții vom asista la diverse forme ale luptei cu diavolul: ispitele de tot felul și, mai ales, ispita copleșitoare a morții. Diavolul nu devine personaj, ca să alimenteze senzațional goticul, dar rămîne o referire constantă și ambiguă, întreținînd o atmosferă de taină copleșitoare la care naratorul, personajele și chiar cititorul nu au acces pînă la capăt. Închisoarea și satul aflate sub ploaia fără sfîrșit sînt asemănate iadului, corbii, cîinii și lupii urlînd în secvențe-cheie anunță mereu o prezență din altă lume. Construcția în această primă parte este de roman victorian, cu autorități hotărâte, dar mirate și neliniștite de atitudinea condamnatului, de cauza misteriosului

---

[1] „[...] sunt convins că nimic nu egalează în epica telurică românească întîia jumătate a romanului *Drama casei Timoteu*", va scrie Camil Petrescu în necrologul reprodus de Ion Simuț la finalul ediției din 1995 a romanului *Ion Aluion*.

omor (pentru că Inochent şi-a ucis tatăl şi singura lui justificare rostită, deloc în apărarea sa, este că „a luptat cu diavolul”). Mai mult, aflăm că acest tînăr vinovat de paricid are un copil cu o vară de-a sa, prin urmare damnarea se transmite, şi Mafteiu, rodul incestului, devenit personaj central al cărţii, va trăi în cea mai mare parte sub semnul păcatului. Ecouri din scrierile surorilor Brontë şi ale lui E. A. Poe, sau doar interferenţe, se pot invoca: dragostea nelegiuită, fatală, atrăgând moartea ca pe o salvare de o boală fără leac, bastarzii care luptă fără scrupule să-şi câştige un loc în lume, devenind periculoşi sau foarte vulnerabili atunci când iubesc, familiile blestemate, secretele dramatice etc. Diavolul are „prăvălie” în viaţa eroilor şi răspunsul încifrat al celui condamnat la spînzurătoare traversează simbolic toată desfăşurarea epică. Atunci cînd Trifon află de la Gora despre adulter, va rosti pentru sine: „Neam al dracului! Nu degeaba a-nceput în ştreang.”, confirmîndu-se blestemul. În partea a doua a operei, ultimul dintre Timotei i se confesează în tonuri cvasimistice unui prieten, completînd eliptica şi misterioasa spovedanie a strămoşului său: „Dacă vrei o maximă, suferinţa ne-a fost dată ca să ne-amintim că nu suntem Dumnezeu. [...] Nu ne rămîne decît să-l concurăm pe diavol [...]”. Mai mult, fiinţa pe care o iubeşte cu o patimă nefirească, Lalea, este numită de Mafteiu „o femeie cît un iad întreg”.

Ploaia fără sfârşit, vântul agresiv, corbul care dă târcoale, ritualul iertării, sicriul care parcă aşteaptă fac din scena spânzurării un reuşit *mise en abyme*: personajele ce vor apărea de aici încolo se autodevorează într-o formă sau alta, atrase de forţa necunoscută şi de nestăpânit a morţii. Desigur că ambiguitatea cauzelor permite şi o lectură despre acceptarea acesteia, mai ales când viaţa pare lipsită de orice resort, de unde şi alura de erou a primului Timoteiu, în ciuda faptei lui reprobabile. Trimiterile care s-au făcut la mitul oedipian nu au, astfel, justificare decît în datele exterioare, pentru că Inochent ucide conştient că victima este propriul tată şi face un copil cu vara sa conştient de relaţia de rudenie dintre ei, aşadar sfidînd cu cinism legile lumii şi chiar ale divinităţii canonice. Altminteri „aerul de fatalitate” recunoscut aproape în unanimitate de concluziile critice este o realitate de necombătut a textului.

Cu statut de personaje episodice, călăul şi ajutoarele sale ar fi putut da rânduri memorabile de analiză psihologică dacă scriitorul n-ar fi preferat înregistrarea cinematografică, detaşarea omniscientă a naratorului, ce elimină senzaţionalul, sporind impresia de taină stranie. La fel ca primul episod din *Pădurea spînzuraţilor*, prologul comprimă anticipativ semnificaţiile majore ale cărţii[1]. Obsesia sângelui şi a ploii – laitmotive ale romanului – apare în finalul acestei uverturi, când se iveşte decisiv suprapersonajul operei: „Sângele nourilor se revărsa fără milă asupra oraşului. În celule, condamnaţii nu scoteau nici o vorbă. Fiecare din ei simţea cum, prin apropiere, moartea mai stăruia între zidurile închisorii, **adulmecând lacomă o nouă pradă.** (s.n.)”

[1] Perpessicius apreciază astfel rolul prologului: „strecoară în sufletul cititorului o senzaţie tulbure, de taină sigilată, de misterioasă cutie a Pandorei, din care se vor revărsa tot atîtea nefericiri.” (*ICONAR*, nr. 1/1995, p. 20).

**Prăzile morții**

Istoria lui Mafteiu Timoteu („Mafteiu" intitulându-se și prima parte a creației) este un spectacol și o demonstrație a unei voințe ieșite din comun. Apropierea de eroul cel mai cunoscut al lui Liviu Rebreanu este probată mai ales în privința acestui voluntarism aproape inuman, căruia îi sunt subordonate toate celelalte trăiri. Nu dorința de a scăpa de sărăcie, nu acapararea prin mijloace nedrepte a pământului îl înrudesc în primul rând cu Ion, cât nevoia de a se vedea stăpân, de a-și împlini ambițiile, născute, nici o îndoială, din complexe sociale, din frustrări greu de anihilat.

În partea a doua, asistăm la o evoluție aproape neverosimilă a bătrînului Mafteiu, care ajunge un degustător de cultură de dragul lui Filip, dar adevărata structură a personajului se observă mai ales în capitolul care-i poartă și numele. Când Trifon îi sugerează lui Mafteiu că știe ce se întâmplă cu Zanchira, acesta are un răspuns ce îl definește mai mult decît portretele minimale făcute de narator: „– Nu mă lua așa, Trifoane, că nu mă tem de tine. Nu mă tem de nimeni. Nici de naiba!" Forța lui psihică, dublată de admirabilă stăpînire de sine și de o reală cruzime, amintește de aceea a lui Lică Sămădăul, rămînînd actantul cel mai bine construit din volum: „acest personaj construit parcă dincolo de bine și de rău are o oarecare măreție, dată nu de mirajul răului pe care îl provoacă, ci de forța sa, asociată fenomenelor naturale, nealterate de sensibilitate."[1] Filip, ca mai toți protagoniștii ce aleg sinuciderea în partea a doua a romanului, se confruntă cu alteritatea (sub forma ispititoare a dragostei) și iese înfrînt din această luptă, spre deosebire de Mafteiu, care, în cele din urmă, renunță la *infernul* celorlalți, diferiți de sine, regăsindu-și pacea pe cîmpurile din Camena.

El este supraviețuitorul, singurul care triumfă în fața destinului său presărat cu morți, pentru că se întoarce acasă și își regăsește pămîntul gata să-l îmbrățișeze ca odinioară. I se adaugă credincioasă umbra Veroniei, personaj care corespunde vocii oraculare (la fel ca Savista din opera rebreniană), pînă cînd vina tragică este plătită cu moartea lui Filip, Veronia îndrăgostită cîndva de Trifon cel ucis, menită să-i amintească mereu lui Timoteiu de trecutul său sub pecetea păcatului. Constatarea din final a lui Mafteiu „Frumos e la capătul vieții, femeie." echivalează cu un semn al biruinței asupra diavolului și cu o înțelegere superioară a morții, specifică mentalităților arhaice.

În afară de acest destin central, cartea prezintă, generos, mai multe moduri de a muri: prin spînzurare pentru paricid – cazul lui Inochentie Timoteu, prin crimă – neșansa lui Trifon, prin înșelăciune - Gora, ajungându-se și la modalitatea subtilă a sinuciderii, cel mai bogat ilustrată – Bob, Iuridovi, Filip[2]. Cazul lui Bob Combra se distanțează oarecum de celelalte, de vreme ce adevăratul motiv al sinuciderii sale rămâne un mister (elucidat parțial, ce-i drept, de nuvela conținînd povestea lui Luciliu), contrabalansînd misterul crimei lui Inochent. Ambiguitatea suferinței și a

---

[1] Mircea A. Diaconu, prefață la *Drama casei Timoteu*, p. 11.

[2] Nicolae Havriliuc, referindu-se la aceste personaje, va spune că „Mircea Streinul este autorul unor studii de caz". (p. 242).

dorinței de a muri își poate afla corespondențe în *Oda* eminesciană, confirmînd sorgintea romantică a viziunii artistice a autorului[1], regăsirea sinelui fiind posibilă numai prin extincție.

Între viață și moarte, granițele devin atît de fragile încît Varvara merge la cimitir pentru a sta de vorbă cu „morții ei": „se-oprea la mormîntul lui Trifon și se-așeza ca lîngă un om.", Mafteiu are viziuni teribile în momente de cumpănă în care toți cei plecați dincolo se prind în hore năucitoare și par să-l cheme, Paul Combra își întîlnește fiul mort în curtea sanatoriului în care se află mama acestuia și simte o reală pace interioară, Filip trăiește o rară împăcare în cimitirul unde se află crucile strămoșilor săi.

Moartea lui Gora este o secvență memorabilă a cărții, autorului reușindu-i superior descrierea stării paradoxale de neliniște și împăcare pe care ființa pare să o resimtă la trecerea spre lumea veșnică, trecere deloc înspăimîntătoare pentru cei care o îmbrățișează ca soluție salvatoare. Desprinsă din context, secvența poate funcționa ca o povestire ireproșabilă.

Mai mult, sugestiile morbide sînt frecvente în text: „biroul imens ca o criptă", „istorii ciudate cu iz mucegăit de cimitire", „această noapte jilavă și rece ca o alee de cimitir", confirmînd așteptările impuse de prolog: moartea tronează asupra acestui univers fictiv, avînd conotații mai puțin înspăimîntătoare și mai degrabă fascinante.

**Poetica spațiului**

„Ierusalimul meu e Cuciurul-Mare." (M. Streinul, *Soarele răsare noaptea*)

Dacă la Marcel Proust regăsirea sau recompunerea identității protagonistului era legată de întoarcerea în timp, de sondarea faliilor de memorie, în cazul universului epic imaginat de Mircea Streinul spațiul determină dinamica narativă a devenirii și re-venirii, fie că ne referim la cîmpurile bogate din Camena, fie la străzile înghesuite ori împrejurimile mai tot timpul acoperite de o tainică ceață din Cernăuți („orașul acesta cu cele mai frumoase ploi din lume...", îl va zugrăvi, la un moment dat, Filip). Notă definitorie, „ceața lirică" nu împovărează artificial narațiunea, dimpotrivă, așa cum remarca Virgil Ierunca referindu-se la *Prăvălia diavolului*, „nu transformă cartea într-un «roman poetic», ci transfigurează, impune epicului o deschizătură a ne-bănuitului, a insolenței adînci." (Ierunca, 1991: 221).

Locuri „care alcătuiesc un univers poematic", „spații predilecte – Prutul, Gara, parcurile" sau „alte locuri transformate în mit"[2] devin decoruri simbolice, pline de vitalitate ori de morbiditate pe care o împrumută, parcă, oamenilor care le populează. Cuciurul-Mare capătă dimensiunile unui Humulești tragic, devenind un reper spațial memorabil în literatura română tocmai datorită operelor lui Mircea Streinul („un centru regenerator al lumii individuale", Simuț, 1995: 8). Interpretările de care a beneficiat, mai ales în perioada imediat următoare

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu remarca în *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. II, Editura Universalia, București, 2003, p. 77) că „niciodată în poezia românească nu s-a făcut atîta tanatologie" ca în cazul iconarilor, observația putînd fi extinsă și la proză.

[2] Mircea A. Diaconu, prefață la *Drama casei Timoteu*, p. 8.

publicării, subliniază, pe de o parte, atmosfera textului ca element original valoros şi, pe de altă parte, „specificul bucovinean”, opera şi autorul ei ajungînd un fel de stindarde pentru ideea de „marginalitate” în cultură.

Scriitorul însuşi mărturiseşte în *Cuvinte la carte* că romanul de faţă a fost rodul rupturii de copilărie: „Cuciurul-Mare, cu dealurile, cîmpiile şi oamenii lui, a fost împărăţia fermecată, paradisul pe care l-am pierdut.” Eresurile, nedezminţita adorare a stihiilor şi a oamenilor simpli pătrund în spaţiul fictiv dinspre cel real, încît, puternic alimentată biografic, descrierea stă sub semnul superiorităţii estetice.

Simfonia dramatică a destinelor strămutate este sublimată de acompaniamentul metamorfozelor naturii, zbuciumul celor implicaţi în hora vieţii găsindu-şi un corespondent simbolic şi pe verticala spaţiului: ploaia din secvenţa iniţială a spînzurării lui Inochent şi din episoadele agoniei lui Filip, ninsoarea şi viscolul apocaliptice, puţinul cer senin, ca de poveste, al întoarcerii acasă, obsesia stelelor în cazul tînărului arheolog. Venirea primăverii coincide cu regăsirea poftei de viaţă a personajelor prea mult încercate în „iarna vrajbei”, în conflicte shakespeariene. Temporalitatea este dublată simbolic şi în circumstanţele morţii: aproape toţi mor sau sînt ucişi noaptea, mai puţin nevinovaţii: Trifon şi Iuridovi.

Diagnosticată de suficiente ori şi, de altfel, imposibil de eludat, latura lirică asigură prozei lui Mircea Streinul o reală elevaţie, amintind de creaţiile lui Sadoveanu şi de cele ale lui Mateiu I. Caragiale, cum s-a remarcat deja în repetate rînduri. Virgil Ierunca nu-şi cenzurează efuziunile atunci cînd ajunge la acest aspect: „N-am citit nici un roman în care lumina lunii să pregătească atîtea iniţiative, în care pădurea să vegheze la atîtea ceremonii necesare.” (Ierunca, 1991: 222), iar observaţia se verifică în toate scrierile autorului nostru, compensînd carenţele de altă natură, pe care atît de acerb le denunţa Călinescu, de pildă[1].

Printre exemplele fericite, rătăcirea lui Paul prin oraş după ce îl părăseşte soţia prilejuieşte o descriere de o rară expresivitate plastică: „Farurile transformaseră în falduri de argint ceaţa şi profesorul avu impresia că se află în fundul unui ocean fosforescent, realizat de fantezia unui fumător de opiu. [...] Casele abia se desluşeau din puroaiele lăptoase ale pîclei şi copacii păreau scheletele monstruoase ale unor înecaţi. [...] Luna, eliberată de giulgiurile ceţei care se mai menţinea numai deasupra rîului, halucina valea imensă şi tăcută.”

**Mircea Streinul *nu e nul***

În monografia din 1998, Mircea A. Diaconu înregistrează o anecdotă din lumea literară conform căreia Vladimir Streinu, al cărui nume era confundat uneori cu cel al lui Mircea Streinul, ar fi spus „eu sînt *nu*, el este *nul*” (Diaconu, 1998: 14). Dacă ne-am orienta după studii panoramice ori după istorii ale literaturii mai vechi sau mai noi (în cea semnată recent de Nicolae Manolescu nici nu este pomenit; în cea a lui Alex. Ştefănescu este menţionat cu numele contaminat – Mircea Streinu –

[1] Desigur că nu pot fi ignorate aglutinările stîngace de secvenţe narative, complicaţiile sau „inexplicaţile” sufleteşti, limbajul uneori prea ornat sau sentenţios, mai ales în dialogurile-prelegeri, idilicul rizibil etc.

în paragrafele despre... Tudorel Urian; şi ce publicist a fost Streinul!), am tinde să-i dăm dreptate malițiosului critic, numai că operele, atîtea cîte se mai găsesc şi receptarea favorabilă în epocă (distingîndu-se, în acest caz, analiza lui Perpessicius) dezamorsează răutăciosul, deşi reuşit, joc paronimic.

Pînă şi cel mai pretențios cititor, dedat la postmodernisme şi experimente îndrăznețe, poate afla în paginile scriitorului bucovinean suficiente mostre de literatură bună, chiar dacă rămîne, aşa cum opina Ion Simuț, „un interbelic de al doilea plan".

Ca şi Emil Ivănescu, un alt „copil teribil" al generației, sau asemenea lui Dimitrie Stelaru, boemul care şi-a asumat poezia ca *modus vivendi*, Mircea Streinul face parte din „generația amînată"[1] iar aşezarea creației sale la locul cuvenit a început să se facă abia după căderea comunismului pe care l-a înfierat pe bună dreptate. Diversitatea formulelor abordate, de la ortodoxism *sui-generis* la postmodernism *avant la lettre*, face din opera bucovineanului un reper imposibil de ocolit.

De pildă, sunt prezente note livreşti cu aer decadent, pigmentate cu umor şi ironie, confesiunea lui Filip către Ernest Muşat fiind memorabilă în acest sens: „Eu, adoratul nefericit al unei femei care crede că Paul Valéry e marca unei pudre", pentru ca, atunci cînd află şi ce se întîmplă cu Ernest, să completeze sarcastic: „Tratatul despre amor al lui Stendhal e, deci, incomplet..." Mabel superficială şi cinică (inițial), şi Lalea, măcinată de un erotism paroxistic, pînă la nimfomanie, sînt întruchipări ale femeii fatale, ca şi Lidi, nevasta lui Paul, care „frumoasă, inteligentă, [...] îi dădu soțului ei iluzia că e iubit.", pe linia aceluiaşi imaginar decadentist. Filip este atins de un bovarism cultural care-l împinge în ghearele morții, pentru că un poem de Trakl îl face să piardă „orice iluzie de tărie şi de rezistență la pasiune". Pînă şi moartea este întîmpinată de ultimul Timoteu cu asociații livreşti: „Şi Filip privi lung întinderea de apă, care parcă, îl chema; se gîndi la Martin Eden; o voluptate rece, ca o beție de alcool pur. «E o seară de sărbătoare...», se gîndi el, fără nici o legătură. «Liniştitul mers al unei fuge de Bach...» [...] «Ce efecte sumbre ar putea scoate un Holban dintr-un asemenea tablou...»", după ce, într-un context anterior, îi spusese credinciosului Andrii „Ascultă-l pe bătrînul tău Hamlet!". Adăugate la paragrafele descriptive, asemenea secvențe salvează textul şi din punct de vedere stilistic.

Tudorel Urian plasează un articol referitor la romanul *Ion Aluion* într-un volum despre proza postdecembristă (pentru că abia acum se recuperează aceste creații), în primul capitol intitulat sugestiv *Întoarcerea acasă* (numele bucovineanului este, iarăşi, lipsit de ultima literă...), în care profețeşte retrospectiv că „ar fi putut fi unul din marile nume ale literaturii române".

Mircea Streinul rămîne, astfel, un *glas al Bucovinei* prin forța estetică şi documentară a operelor sale ce poartă pecetea unei personalități fascinante şi a unui spațiu bogat spiritual, încît nu sînt doar afective superlativele enunțate de unii critici. A ridica la rangul de mit un spațiu geografic nu este puțin lucru în lumea culturii.

---

[1] Cf. Lucian Valea, 2002, *Generația amînată*, Editura LIMES, Cluj.

**Bibliografie**

1. Călinescu, G., 2003, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura *SemnE*, Bucureşti, p. 822-823.
2. Diaconu, Mircea A., 1998, *Mircea Streinul. Viaţa şi opera*, Editura Institutului Bucovina-Basarabia, Rădăuţi - Bucovina.
3. Havriliuc, Nicolae, 2006, *Mircea Streinul. Omul şi opera*, Editura ARC 2000, Bucureşti
4. ICONAR, 1995, an I (serie nouă), nr. 1-4.
5. Ierunca, Virgil, 1991, *Româneşte*, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 220-222.
6. Micu, Dumitru, 2000, *Istoria literaturii române de la creaţia populară la postmodernism*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, p. 218, 247.
7. Simuţ, Ion, *Un scriitor din fondul secret al literaturii române: Mircea Streinul*, prefaţă la Mircea Streinul, 1995, *Ion Aluion*, Editura Cogito, Oradea, p. 5-19.
8. Streinul, Mircea, 2001, *Drama casei Timoteu*, Editura Timpul, Iaşi, ediţie îngrijită şi prefaţată de Mircea A. Diaconu.
9. Urian, Tudorel, 2000, *Mircea Streinu. Un scriitor ghinionist*, în *Proza românească a anilor '90*, Editura ALBATROS, Bucureşti, p. 21-23.

# MATÉI VISNIEC: THÉÂTRE DE L'ABSURDE OU THÉÂTRE DU GROTESQUE ?

**Olga GANCEVICI**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Starting from Matei Visniec's dramatic work, our article tries to answer the question if poetisation and grotesque can exist in the same context. In fact, we trace a limit between the absurd theatre (that we consider complete from the historical point of view) and the grotesque theatre which Matei Visniec actually claims to belong to.*

Selon Meyerhold, quel que soit le genre (comédie, tragédie, drame, farce ou vaudeville), tout «théâtre authentique» est obligatoirement grotesque. Ce n'est peut-être pas un hasard qu'une pièce de Matéi Visniec propose Meyerhold comme personnage. Sans doute, s'agit-il d'un personnage porte-parole, surtout si on tient compte que pendant un entretien, Matéi Visniec estime que sa dramaturgie a des affinités plutôt avec le théâtre du grotesque (fondé, aux dires du dramaturge, dans l'Europe de l'Est – et, en effet, la mise en scène du *Réviseur* de Gogol par Meyerhold peut être considérée un moment fondamental à propos de l'affirmation du grotesque au théâtre) plutôt qu'avec le théâtre de l'absurde. L'écrivain Visniec commence son argumentation de la façon suivante:

Les critiques ont, en général, cette prédilection pour les concepts simples qui peuvent revêtir et la mer, et la terre. C'est-à-dire, alors que l'on a inventé le concept de théâtre de l'absurde, il a été comme une grande marmite où on a jeté tous les ingrédients: et des carottes, et des concombres, et des légumes, et des fruits, et parfois, des matériaux plus durs, des roches, des moules, et ainsi de suite. Souvent, j'ai, moi aussi, entendu que je suis un auteur qui pratique le théâtre de l'absurde. Ces critiques-là sont aveugles, parce que mon œuvre trouve ses origines plus dans le théâtre du grotesque que dans le théâtre de l'absurde […][1]

Pour une fois, l'écrivain désapprouve ouvertement les critiques qui se sont penchés sur son théâtre et qui se sont limités à lui donner des étiquettes générales et commodes, sans un examen plus profond et nuancé. Critique peut et doit être tout metteur en scène qui décide de faire représenter un texte dramatique. Matéi Visniec accorde carte blanche à celui-ci et l'invite à mettre au travail son imagination. Par contre, il désavoue le critique littéraire et pour cause:

---

[1] Matéi Visniec, répondant à Lucian Băleanu, *Sarmis*, n° 15, Botoşani, http:// laurian.ro/publicatii_atl. (Page consultée la dernière fois le 27 juillet 2009, 18h03.) C'est nous qui traduisons du roumain. En original: «Criticii au, în general, această predilecţie pentru conceptele simple care pot să îmbrace şi marea şi pământul. Adică, atunci când a fost inventat conceptul de teatru al absurdului, a fost ca o oală mare în care au fost aruncate toate ingredientele: şi morcovi, şi castraveţi, şi legume, şi fructe, şi uneori şi materiale mai puternice, şi roci, şi scoici, şi aşa mai departe. Adesea am auzit şi eu că sunt un autor care practică teatrul absurdului. Aceşti critici sunt orbi, pentru că eu mă trag mult mai mult din teatrul grotescului decât din teatrul absurdului, care e altceva.»

[…] le critique roumain a appris quelque part que, lorsque trois personnages attendent dans une pièce, c'est une situation beckettienne. […] Les gens se hâtent trop lorsqu'ils collent une étiquette à un auteur, […], à un courant littéraire. Et, il est très simple de dire qu'il fait partie du théâtre de l'absurde. Mais, voilà qu'il y a aussi d'autres nuances, il y a un théâtre du grotesque, un théâtre onirique, un théâtre fantastique, un théâtre ressortissant du réalisme magique, un théâtre expressionniste avec des connotations poétiques, même un théâtre poétique. Les uns posent tout cela dans la sphère de ce concept grand comme un ballon, dans le sens que, plus on l'enfle, plus on peut y introduire plusieurs choses […][1]

Par la suite, au cours de l'entretien dont nous avons extrait les citations ci-dessus, Matéi Visniec insiste sur la dimension fantastique et onirique de certaines de ses pièces (*L'histoire des ours panda*...), il souligne la filiation avec le théâtre du grotesque d'autres textes (*Les chevaux à la fenêtre*) et précise que, parmi ses pièces, il y en a quelques unes qui sont cent pour cent réalistes (*Petit boulot pour vieux clown*). Qui tient à trouver à tout prix de l'absurde surtout dans cette dernière pièce s'engage «sur une voie stupide»[2], déclare l'écrivain. Dans un premier temps, les dramaturges des années 50 l'ont influencé. Mais il a été aussi influencé par Ibsen, Pirandello ou Tchékhov, par le théâtre antique autant que le médiéval.

Avant d'essayer de mettre en parallèle le grotesque et l'absurde au théâtre, pour faire connaître nos réflexions à ce propos, nous nous devons de faire deux précisions.

*Primo*, il ne s'agit pas seulement de critiques roumains qui rapprochent la dramaturgie de Matéi Visniec du théâtre de l'absurde. Par exemple, M. H. Aelvoet considère qu'«[o]n y retrouve un peu le monde d'Ionesco dans l'atmosphère étrange de l'absurde...»[3]. De même, Nelly Gabriel observe que les pièces de Visniec sont écrites «dans la filiation des Beckett ou des Arrabal»[4]. Une opinion semblable apparaît dans *Libération: «Les courtes pièces* [de Visniec] s'inscrivent dans une lignée dont Eugène Ionesco serait l'ancêtre et Arrabal le cousin»[5]. Une autre constatation est que: «même si son théâtre appartient par sa thématique, par ses personnages, par l'écriture des dialogues, au théâtre de l'absurde, il séduit immédiatement par la fraîcheur des idées, un bonheur de formules, une drôlerie qui sait échapper à l'uniformité du sarcasme pour devenir simplement humaine»[6].

---

[1] *Ibid.*, en original: «Oamenii se grăbesc foarte repede atunci când pun o etichetă pe fruntea unui autor, sau pe fruntea unei țări, sau pe fruntea unui curent literar. Și e foarte simplu să zici că face parte din teatrul absurdului. Dar vezi că există și alte nuanțe, că există și-un teatru al grotescului, un teatru al oniricului, un teatru fantastic, un teatru care iese din realismul magic, un teatru realist cu conotații poetice, un teatru expresionist, un teatru poetic chiar. Unii pun toate acestea în sfera acestui concept mare cât un balon, în sensul că, cu cât îl umfli mai tare, cu atât poți să introduci cât mai multe lucruri în el.»

[2] *Ibid.*, en original: «pe o cale stupidă».

[3] M. H. Aelvoet, «Les chevaux à la fenêtre», *Le Dauphiné*, Vaucluse, jeudi, 12 nov. 1992

[4] Nelly Gabriel, «Courtes et insolites», *Lyon Figaro*, jeudi, 4 juin 1992.

[5] B. F., «Des *Courtes pièces* à la longue vie», *Libération*, Lyon-culture, vendredi, 5 juin 1992.

[6] J.Ph.M., «Les chevaux à la fenêtre. Découverte d'un auteur roumain absurdement drôle»,

On remarque dans cette dernière affirmation que l'appartenance de l'œuvre visniecienne au théâtre de l'absurde semble d'abord décevoir (à cause de l'emploi de «même si» au début de la phrase). Mais il y a des particularités bien affirmées chez Visniec qui réussissent à le mettre à distance du mouvement de l'absurde, tout en individualisant son discours théâtral.

*Secundo*, les déclarations de l'écrivain lui-même peuvent constituer un point de départ pour situer son œuvre dramatique dans «la grande marmite» du théâtre de l'absurde. Par exemple, à une question telle que «Ça vous gêne si l'on parle souvent à votre propos de Ionesco ou Beckett ?», Matéi Visniec a la réponse suivante:

[…] ça ne me gêne pas car je suis conscient d'être tributaire de mes influences. J'ai lu très jeune Beckett, Ionesco, Arrabal, mais aussi Kafka, Lautréamont et Garcia Marquez. J'avais beaucoup d'appétit pour ces littératures qu'on appelle absurdes, fantastiques ou oniriques. Par ailleurs en Roumanie, je vivais déjà dans une société à très forte coloration kafkaïenne. Pour échapper à ça je mélangeais dans mes écrits ces trois directions: l'ésotérique, l'absurde et l'onirique.[1]

Certes, Ionesco ne «traite» pas l'absurde comme le fait Kafka. Visniec en voit les nuances. De même, il est évident qu'entre les littératures absurde, fantastique et onirique il n'y pas de synonymie. Lorsqu'on parle des influences et/ou ressemblances de son théâtre, il ne faut pas s'arrêter exclusivement aux représentants de la dramaturgie des années 50 que Matéi Visniec cite (même si on est tenté de se limiter à Ionesco car né en Roumanie – comme l'est Visniec lui aussi – et à Beckett car Visniec écrit une pièce qui ose proposer Beckett en tant que personnage).

À notre avis, la question réside, premièrement, dans la distinction entre le théâtre dit de l'absurde et certains éléments absurdes que l'on peut retrouver chez les auteurs dramatiques (déjà dans l'Antiquité, avec Aristophane et Plaute, puis, plus près de nous, et avec la farce médiévale, et la *commedia dell'arte* italienne). Lorsqu'on parle de l'absurde au théâtre, on est d'abord tenté de penser au théâtre des années 50, et à celui qui le précède, le théâtre existentialiste. Nous ne disons pas ici que les deux mouvements théâtraux à peine mentionnés se confondent; même si on parle de l'absurde en ce qui les concerne tous les deux, il y a plusieurs éléments qui les séparent. Si l'absurde est un des thèmes philosophiques privilégiés chez les existentialistes, dans le théâtre qui commence avec la représentation de *La Cantatrice chauve*, il devient une forme structurante du discours dramatique. Comme l'affirme Martin Esslin, Sartre et Camus «exposent leur sentiment de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement lucide et logiquement construit, alors que le Théâtre de l'Absurde exprime son sens de cette même condition et démontre ce que la raison a d'inadéquat, en abandonnant délibérément les démarches rationnelles et la pensée discursive.»[2]

Des éléments qu'on peut voir comme absurdes, il y en a chez Visniec.

---

*Le Progrès*, jeudi, 4 nov. 1992.

[1] Propos recueillis par R. D., «Le Jodel met un Roumain à sa fenêtre», *Le Guide*, jeudi, 3 nov. 1992.

[2] Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, éd. citée, p. 20.

Des scènes absurdes (*Voix dans le noir*), des actions absurdes (*Mais, maman...*), des personnages absurdes (Madox) ou bien, des victimes des idéologies absurdes (*L'histoire du communisme...*). Il faut toutefois s'interroger s'il s'agit bien de l'absurde entendu dans le sens donné à partir des années 50, à savoir de *déraison*, du manque total de sens ou du manque de rapport avec le texte en entier, ou bien s'il est question du grotesque – la *déformation* consciente d'une forme connue ou acceptée comme norme, déformation qui, en effet, pourrait avoir comme conséquence, entre autres, l'éclatement de la raison par la création d'un monde fantastique.

Pour aller donc aux profondeurs de l'affirmation de Matéi Visniec concernant la filiation de son œuvre, une autre distinction qui s'impose est celle qu'il y a entre le théâtre de l'absurde et le théâtre du grotesque. Même si à première vue, cela peut paraître improbable (il y a des dramaturges appartenant au théâtre de l'absurde qui utilisent largement le grotesque dans leurs créations, donc, un concept semble englober l'autre), dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis remarque que ce sont deux concepts contraires. Il met en opposition le grotesque, qui est un art réaliste («[i]l affirme l'existence des choses en les critiquant»[1], dit-il), et l'absurde, du moins «la catégorie d'absurde qui refuse toute logique et nie l'existence de lois et de principes sociaux»[2].

Sur ce point, nous considérons qu'on peut faire des séparations à propos du théâtre de l'absurde et du théâtre du grotesque sans les situer forcément en opposition. Un argument serait la différence de «catégorie» où se placent l'absurde et le grotesque. Faire une antithèse entre le sublime et le grotesque est logique, tandis que mettre en opposition les notions de l'absurde et du grotesque peut être une démarche assez abusive. Lorsque Pavis argumente que les deux formes théâtrales sont contraires, il affirme que «le grotesque est un art réaliste, puisqu'on reconnaît (comme dans la caricature) l'objet intentionnellement déformé»[3]. Le théoricien s'appuie dans sa démonstration sur l'association du grotesque au tragi-comique. Cependant, l'absurde peut, lui aussi, s'y associer. Une possible frontière entre grotesque tragi-comique et absurde, surtout dans le théâtre contemporain, n'est que théorique car vite franchie.

Dire que le grotesque renvoie à un art réaliste, tandis que l'absurde suppose une déconnexion du réel (il y a de nombreux critiques qui soutiennent que le théâtre de l'absurde se situe en dehors du réel et de l'Histoire) ne suffit pas, à notre avis, pour résoudre un antagonisme éventuel entre le théâtre du grotesque et le théâtre de l'absurde. En fait, même si les dramaturges de l'absurde refusent de situer leur œuvre dans un contexte socio-historique précis, ils ne peuvent pas ne pas être influencés par le contexte où ils vivent et écrivent.

Par conséquent, nous remarquons que les deux formes dramatiques en discussion sont différentes, mais qu'elles ne sont pas inévitablement contraires et ne sont pas nécessairement incompatibles, non plus. Le label d'appartenance à la

---

[1] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, éd. citée, p. 154.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

grande famille des dramaturges de l'absurde qui est donné au théâtre visniecien découle d'une habitude déjà, commode et, dans une certaine mesure, pratique, celle de mettre sous le signe de l'absurde tout texte hermétique. De cette façon, le critique s'arrête dans son analyse à ce concept généreux comme «une grande marmite» du théâtre de l'absurde et le récepteur (lecteur ou spectateur) comprend qu'il se trouve devant une pièce «difficile d'accès». Matéi Visniec n'est pas le premier écrivain à contester l'étiquette de dramaturge de l'absurde. Il est patent que tous les dramaturges des années 50 ont nié cette classification, tout en proposant eux-mêmes des appellations plus nuancées concernant leur théâtre.

De plus, à présent, il faut considérer que le dit «théâtre (de l')absurde» est, historiquement parlant, l'expression d'un mouvement achevé. Continuer de classifier une œuvre dramatique contemporaine sous le signe de l'absurde (même dans le «prolongement» du mouvement cité) signifie, peut-être, faire appel à un concept théorisé et reconnu. Dans le cas du théâtre du grotesque, il n'y a pas d'études particulières qui lui aient été consacrées, donc, les références semblent moins «fondées».

Victor Hugo (dans la Préface à *Cromwell* et *William Shakespeare*) et Mikhail Bakhtine (dans *Problèmes de la poétique chez Dostoïevski* et *L'œvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*) sont les deux auteurs qui se sont penchés sur la notion de grotesque avec une application particulière au théâtre. Considérée comme une «contre-culture subversive»[1], la catégorie du grotesque parcourt toute l'histoire, à partir de l'Antiquité, continuant avec des écrivains de la Renaissance, avec Cervantès, Shakespeare et Rabelais.

Opposé au sublime, le grotesque est une catégorie esthétique qui se caractérise par une synthèse entre l'humour noir, la polémique et certains aspects tragiques/dramatiques de l'existence.

À côté du principe essentiel de la déformation qui sert de carte de visite pour le théâtre du grotesque, le sens du concret et le sens du détail réaliste sont aussi des éléments qui le définissent. Pour «défigurer» une chose, il faut que la chose existe. Le théâtre du grotesque n'est donc encore qu'un exemple d'acte/action au deuxième degré. Il exagère des traits connus ou normés, il parodie, il essaie de provoquer pour briser les apparences et mettre en cause la vérité (cachée), tout cela pour amener le spectateur à réfléchir et/ou réagir d'une façon ou d'une autre. Il est évident qu'on peut rencontrer ces caractéristiques du théâtre du grotesque chez Matéi Visniec.

Parfois, la déformation du réel fait surgir un univers fort étrange et, c'est ainsi que l'écrivain crée un monde nouveau, irréel, fantastique, caractérisé par l'effondrement des règles du plan réel, connues et acceptées comme telles (comme dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Visniec). Ne pas comprendre cet univers imaginé le plus souvent d'une manière oxymorique (par exemple, par la juxtaposition «des actions les plus vulgaires et les grands personnages»[2]) ne signifie pas qu'il faille

[1] V. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. citée, p. 763.
[2] *Ibid.*

l'inclure sur le champ dans la catégorie de l'absurde.

En guise de conclusion, il faut avouer qu'il est difficile de cataloguer l'œuvre dramatique de Matéi Visniec, non seulement à cause du nombre réduit – et très général – de syntagmes employés en relation avec le théâtre d'aujourd'hui (théâtre contempo(rain), théâtre postmoderne, théâtre post-postmoderne, théâtre expérimental, théâtre abstrait, etc.), mais aussi à cause du fait qu'il n'y a pas de maniérisme qui puisse caractériser son style. Le dramaturge ne s'est pas arrêté à un genre, il continue à rechercher de nouvelles formules dramatiques.

En essayant toutefois de trouver un syntagme qui puisse englober les différentes facettes de son œuvre, parmi les formules que nous analyserons un peu plus loin, celui de «théâtre de l'actualité» est, selon nous, le plus approprié. Toutes les catégories et les genres mentionnés – absurde, grotesque, fantastique, onirique, ésotérique, etc. – ne sont pas éludés par l'emploi de ce syntagme de «théâtre de l'actualité». Il les circonscrit toutes, d'une manière variable, en fonction de l'étape créatrice de l'écrivain.

**Bibliographie**

**Le corpus d'étude** comprend l'œuvre dramatique de Matéi Visniec publiée jusqu'en 2008. Nous énumérons ci-dessous seulement les textes en français, même si notre analyse s'intéresse aussi aux volumes publiés en roumain.

a. Manuscrits qui peuvent être consultés à la Maison «Jean Vilar» d'Avignon

1. *La porte*, 1976; *Le marchand de temps*, 1992; *Cils interdits pendant la nuit*, 1995.

b. Pièces éditées

1. *Trois nuits avec Madox*, Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1995.
2. *Théâtre décomposé ou l'Homme-poubelle*, Paris, L'Harmattan, 1996.
3. *Les chevaux à la fenêtre*, Paris, Crater, 1996.
4. *Comment pourrais-je être un oiseau?*, Paris, Crater, coll. «Théâtre en coulisse», 1997.
5. *Paparazzi* suivi de *Du sexe de la femme comme champ de bataille*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997.
6. *Petit boulot pour vieux clown* suivi de *L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998.
7. *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle?*, Paris, Crater, coll. «Théâtre en coulisse», 1999.
8. *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2000.
9. *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2002.
10. *Du pain plein les poches et autres pièces courtes* (*Le dernier Godot, L'araignée dans la plaie, Le deuxième tilleul à gauche*), Arles, Actes Sud-Papiers, 2004.
11. *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, Paris, L'Espace d'un instant, coll. «Maison d'Europe», 2004.
12. *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2004.
13. *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold*, Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, coll. «La preuve par 3», 2005.
14. *La machine Tchékhov*, Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, coll. «La preuve par 3», 2006 [2001, www.machine-tchekhov.com].
15. *La femme cible et ses dix amants* (anciennement *Un jour vous finirez à la foire ou*

*La mémoire des serpillières*), Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, coll. «La preuve par 3», 2006.
16. *Le Spectateur condamné à mort*, Paris, Espace d'un instant, coll. «MEO», 2006.
17. *Les détours Cioran, ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2007.
18. *Le mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Carnière-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2007.

**Interviews** accordées par Matéi Visniec (citées ci-dessus):

Băleanu, Lucian, *Sarmis*, n° 15, Botoşani, http://laurian.ro/publicatii_atl. (Page consultée la dernière fois le 27 juillet 2009, 18h03.

Propos recueillis par R.D., «Le Jodel met un Roumain à sa fenêtre», *Le Guide*, jeudi, 3 nov. 1992.

**Sur (l'œuvre de) Matéi Visniec** (textes cités ci-dessus):

M. H. Aelvoet, «Les chevaux à la fenêtre», *Le Dauphiné*, Vaucluse, jeudi, 12 nov. 1992.

Nelly Gabriel, «Courtes et insolites», *Lyon Figaro*, jeudi, 4 juin 1992.

B. F., «Des *Courtes pièces* à la longue vie», *Libération*, Lyon-culture, vendredi, 5 juin 1992.

J. Ph. M., «Les chevaux à la fenêtre. Découverte d'un auteur roumain absurdement drôle», *Le Progrès*, jeudi, 4 nov. 1992.

**Dictionnaires**

Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2 vol., Paris, Bordas, 1991.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1997.

**Études critiques et/ou théoriques**

1. Balotă, Nicolae, 1971, *Lupta cu absurdul*, Bucureşti, Univers.
2. Eco, Umberto (sous la direction de), 2007, *Istoria urâtului*, Bucureşti, Enciclopedia RAO; trad. de l'italien par Oana Sălişteanu et Anamaria Gebăilă.
3. Esslin, Martin, 1977, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, éd.; trad. de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, Fance Frank.
4. Esslin, Martin, 1970, *Au-delà de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel; trad. de l'anglais par Françoise Vernan.
5. Pruner, Michel, 2000, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan, coll. «Lettres Sup».
6. Pruner, Michel, 2003, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Nathan, coll. «128».
7. Pruner, Michel, 2003, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan.
8. Roubine, Jean-Jacques, 1998, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod.
9. Ryngaert, Jean-Pierre, 1994, *Lire le Théâtre Contemporain*, Paris Dunod.
10. Vodă Căpuşan, Maria, 1984, *Teatru şi actualitate*, Bucureşti, Cartea Românească.

# ANTI-MODELE DE REALITATE ÎN PROZA SCURTĂ A LUI WITOLD GOMBROWICZ

**Daniela PETROŞEL**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*The paper discusses some of the short-stories included in the volume Bacacay and the way in which several types of alternative reality are framed. Although this volume is not one of the major works of the Polish writer, it displays his dominant themes: the conflict between social classes, gender issues, individual and collective alienation, or pathetic patriotism. Each text develops patterns of a derived reality, constructed with absurd, comical, or gothic ingredients.*

„Vai de cel ce renunţă la murdăria lui pentru curăţia altuia, murdăria este întotdeauna proprie, curăţia e mereu străină."

Witold Gombrowicz este un exilat atipic, care a renunţat la descrierea lirică a ţării sale pentru o lucidă disecare a complexelor ce macină micile culturi, inclusiv, evident, cea poloneză. Născut în 1904, el provine dintr-o familie de aristocraţi polonezi; deşi nu îl pasionează, urmează studii de drept, dar se simte atras de viaţa literară. Succesul vine abia cu romanul *Ferdydurke*, publicat în 1937 şi bine primit de cercurile literare poloneze. Plecat cu vaporul într-o croazieră peste Atlantic, în 1939, Gombrowicz ajunge în Buenos Aires. În timpul acesta, nemţii invadează Polonia, astfel încît el decide să rămînă pentru o perioadă departe de ţară, în Argentina. Şi rămîne acolo vreme de 24 de ani, trăind în condiţii aproape mizere, pînă în 1963. Recunoaşterea lui internaţională ca una dintre cele mai originale voci ale literaturii secolului XX determină revenirea pe continentul european – ca bursier al Fundaţiei Ford – unde va şi muri, în Franţa, la Vence, în 1969. Satirele lui acide la adresa fantasmagoriilor patriotice ale polonezilor l-au făcut să aibă relaţii extrem de tensionate cu ţara natală. Pe de altă parte, nici în lumea literară argentiniană nu s-a încadrat pe deplin, rămînînd tot timpul vieţii un marginal. De altfel, un concept cheie care defineşte modul lui de relaţionare este *inbetweeness*, înţeles aici şi ca plasare fecundă în spaţiul dintre culturi. Acest concept îşi dezvoltă sensurile prolifice şi mai personalizate abia la nivelul categoriilor de relaţii ce se stabilesc între *autor* şi *operă* sau *operă* şi *cititor*, cum notează Gombrowicz însuşi: „din conflictul dintre logica internă a operei şi şi persoana mea (căci nu se ştie dacă opera e doar un pretext ca să mă exprim aşa sau, dimpotrivă, eu sînt pretextul pentru operă), din acest conflict se naşte un al treilea lucru, ceva intermediar, ceva ce parcă nu-i scris de mine şi-i totuşi al meu, nefiind nici formă pură şi nici expresia mea nemijlocită, ci o deformare născută în sfera «dintre»: dintre mine şi formă, dintre mine şi cititor, dintre mine şi lume. Această creatură bizară, acest bastard, îl vîr în plic şi-l expediez editorului."[1] Nu în *germenele*

[1] Gombrowicz, Witold, 1998, *Jurnal*, Editura Univers, Bucureşti, p. 113.

*conştiinţei* se naşte textul, ci în urma tatonărilor reciproce dintre două entităţi. Spaţiul intermediar este lumea deformărilor succesive, a interacţiunilor greu cuatificabile, în care alteritatea e parte a ipseităţii.

În cunoscutul său *Jurnal*, autorul polonez reţinuse îndemnul lui Ernesto Sabato, cel care, pe lîngă scris, preda şi cursuri de filosofie: „Trebuie să-i smulgi din realitatea cu care s-au obişnuit şi să faci în aşa fel, încît să vadă totul ca şi cum ar privi din nou, pentru prima oară. Se vor pomeni neajutoraţi în lumea văzută ca nouă şi neliniştea îi va sili să caute rezolvări, se vor adresa, deci, profesorului...dar mai întîi trebuie sfărîmat totul, trebuie creată o stare de ameninţare..."[1] Pe această stare de ameninţare surdă îşi construieşte Gombrowicz textele, luîndu-şi cititorul prizonier în coşmareştile lui aventuri. Scrisul lui Gombrowicz forţează logica şi pudoarea, etalînd variate mecanisme de torturare a cititorului, ce îmbracă formele neaşteptate ale ludicului sau umorului. Această coborîre – mai degrabă accedere – în elementaritatea fiinţei este modalitatea cea mai sigură de identificare a autenticităţii umane, dincolo de norme şi de cutume. Înaintarea în materia vîscoasă a instictualităţii prilejuieşte etalarea unei galerii de personaje bizare, care se angajează în dispute iluzorii, dar purtate cu încrîncenare, cu *forme* totalitare. Fuga de locul comun al idealizării devine program artistic coerent, subsumat tentativei de a decapita Misterul, sau măcar de a-l ticăloşi „...poate sînt doar un pacifist militant. Străbat lumea, navighez în abisul acesta de ideosincrazii incomprehensibile şi oriunde zăresc vreun sentiment misterios, că e vorba de virtute, de familie, de credinţă sau patrie, acolo trebuie să înfăptuiesc mereu vreo ticăloşie. Acesta este misterul meu pe care îl impun asupra misterului existenţei." (*Memoriile lui Stefan Czarniecki*) Scrisul *ticăloşit* nu este doar marca originalităţii, ci semnul permutărilor operate în/cu realitatea.

Prezenta abordare a scrisului lui Gombrowicz nu se axează pe romanele (deşi el însuşi respinge termenul: „operele mele e greu să le numeşti romane"[2]) sale foarte cunoscute şi vehement discutate, precum *Cosmos*, *Trans-atlantic*, *Ferdydurke* sau *Pornografie*, ci pe un volum de nuvele, *Bakakai*. Titlul culegerii de texte este întîmplător, fiind numele unei străzi din oraşul Buenos Aires. Volumul conţine primele texte scrise de autor, care apăruseră în Polonia în 1933, într-o carte intitulată *Jurnal dintr-un timp al maturizării*, cărora li se adaugă alte trei texte noi, publicate în revistele vremii. Temele ce definesc imaginarul bizar al scriitorului sînt anunţate chiar din acest prim volum: conflictul dintre clasele sociale, alienarea colectivă sau individuală, patriotismul găunos, justiţie şi tortură, tentaţia sexualităţii etc. Caracterul straniu al lumii lui Gombrowicz pleacă chiar de la statutul naratorului-personaj, multe dintre textele acestui volum, *Dansatorul avocatului Kraykowski*, *Crimă cu premeditare*, *Memoriile lui Stefan Czarniecki*, *Ospăţ la contesa Kotlubaj*, *Aventurile* etc., luînd forma naraţiunii la persoana I.

Variantele la realitate existente în textele autorului polonez sînt generate, mai ales, de modul în care naratorul-personaj descifrează semnele exterioare.

---

[1] *Ibidem*, p. 137.
[2] *Ibidem*, p. 213.

Personajul tipic din acest volum, în care recunoaştem cu uşurinţă un alter-ego auctorial, trăieşte, în primul rînd, într-un climat familial suspect, cum e cazul eroului din *Memoriile lui Stefan Czarniecki*. *Realitatea familială* este construită într-o notă grotescă; tatăl, boem, mama, bigotă. Tatăl, un aristocrat plin de repulsie faţă de consoartă, vine în zori acasă, unde îşi găseşte familia, inclusiv personalul auxiliar, rugîndu-se în capela familiei, pe la trei-patru dimineaţa, pentru iertarea păcatelor lui. Sensibilitatea exacerbată a copilului nu miră, el simţindu-se rodul unei singure acuplări, prestate din datorie: „Presupun că am fost conceput – ca să spun aşa – forţat, cu dinţii încleştaţi, în pofida reflexelor naturale; pe scurt, presupun că tatăl meu, pentru o vreme, în numele obligaţiilor matrimoniale, s-a luptat în mod eroic cu repulsia (căci punea onoarea masculinităţii sale mai presus de orice) şi că fructul acestui eroism am fost eu – un copil mic." Se văd semnele timpurii ale alienării, copilul (şi mai tîrziu adultul) percepîndu-se drept un *şobolan incolor, un şobolan neutru*, incapabil să înţeleagă Misterul ce simte că-l înconjoară. De aceea, deşi traiectul său biografic se încadrează formal în uzanţe, merge la şcoală, iubeşte o fată, merge în război etc., persistă nedumerirea legată de arbitraritatea jocurilor sociale şi morale: de ce e bine să omori o broască, dar nu şi o păsărică, de ce *„pentru toţi trebuie să fie gustos şi frumos unul şi acelaşi lucru?"*

Ajuns la adolescenţă, eroul este atins de flamura patriotismului, aruncîndu-se năvalnic în toiul luptei; ororile războiului sînt redate succint, amestec de sînge şi maţe, de speranţă, *mama proştilor*, şi îndîrjire. Personajul este în căutarea unor experienţe *capitale* – cum le numesc alţii –, sperînd că astfel viaţa lui va îmbrăca haina lejeră a normalităţii. Războiul nu este doar flagelul exterior, este starea ce defineşte modul gombrowiczian de a fi în lume: *„afirm că eu personal nu am semnat cu nimeni tratatul de pace şi că starea de război – pentru mine – nu a fost suspendată."* Beligeranţa e permanentă pentru că oferă individului ocazia de a trăi experienţele la intensitate maximă, de a-şi testa rezistenţa la tensiune. O confruntare este şi iubirea, tratată într-un text precum *Virginitate*. De fapt, nu despre iubire e vorba, ci despre imposibilitatea existenţei unei purităţi absolute, despre pervertirile minuscle, sesizabile doar de vînătorii de virgine, ce maculează conştiinţele. Deşi este bine păzită de familie, tinerei Alicja îi este iremediabil compromisă virginitatea în momentul în care un vagabond aruncă o piatră în ea. Sinonim cu o revelaţie, gestul obraznic îi deşteaptă o serie de întrebări şi un comportament cu totul şi cu totul inadecvat: îşi dă seama că există viaţă (chiar mizeră) şi dincolo de zidurile propriei reşedinţe, fură o linguriţă din casă sau încearcă să-şi convingă logodnicul să roadă împreună un os abandonat de căţel pe o grămadă de gunoi. Simultan, acel tulburător gest îi deşteaptă pofta de viaţă şi dorinţa de a lepăda încorsetările de clasă. *Realitatea virginală* este cea a unei fericite autosuficienţe, netulburată de grija pentru ceilalţi, ea este a-cauzală sau lipsită de povara raţionamentelor, căci *„sentimentul prevalează asupra raţiunii"*. Nu întîmplător, la apariţia volumului Gombrowicz lega textele de un timp al imaturităţii; refuzul de a îmbrăca formele acceptabile social sau încăpăţînarea cu care se întreţine un joc inutil al orgoliilor trădează o gîndire puerilă, identificabilă şi într-un text ca *Pe treptele bucătăriei*. Bărbat elegant şi respectabil, posesor al unei soţii distinse şi

delicate, personajul narator se simte irezistibil atras de slujnicele ordinare, chiar dacă efectiv nu păcătuieşte niciodată. Decodate în cheie psihanalitică, explicaţiile personajului trimit atît la *stadiul imaginar* al copilăriei, cît şi la continua confruntare dintre *principiul plăcerii* şi *principiul realităţii*. Tocmai pentru că damele din lumea bună sînt lesne de abordat prin seturi de *semne convenţionale*, eroul se dedă complicatei şi riscantei hărţuiri a mătăhăloaselor servitoare. El opune spilcuirea, curăţia – semne ale unei individualităţi-şablon – mizeriei, mirositoare, dar autentice. Febra vînătorii prin ganguri insalubre îi dă iluzorii satisfacţii şi îi face viaţa suportabilă.

Un text care aproape etalează mecanismele puse în joc pentru a construi realităţi alternative este *Aventurile*. Protagonistul este vînat pe tot parcursul globului de un personaj ciudat, *Negrul alb*, pentru că i-ar fi aflat acestuia marele secret fiziologic, faptul că are tălpile albe, negrul fiind, evident, alb. Caznele la care este suspus personajul sînt mostre de tortură...filosofică, iar victima savurează această hărţuire continuă. Căci relaţia călău-victimă este ambiguă, victima, tocmai pentru că este victimă, are acces la nişte experienţe unice, inaccesibile călăului. În acelaşi timp, în lipsa călăului, victima îşi pierde identitatea, omorîndu-şi timpul cu experimente similare, precum înălţarea unui balon cu aer cald. De altfel, scenariile absurde pe care le pune în practică Negrul – construirea unui balon de sticlă în care victima să plutească pe valuri, o ghiulea de oţel care să ţină prizonierul în adîncurile întunecate ale oceanului – vin în întîmpinarea aşteptărilor victimei: „genul de moarte pe care îl născocise pentru mine era aproape identic cu cel pe care mi-l închipuisem sau pe care îl visasem cîndva, în copilărie." E evident că torţionarul nu e o forţă externă, ci un produs al interiorităţii; ceilalţi există doar spre a ne acutiza trăirile, noi sîntem cei care le repartizăm rolurile. Sau, cum spune autorul polonez, decodîndu-şi el însuşi textele – de fapt, el a fost un autor care a detestat critica literară cu înverşunare, simţindu-se neputincios în faţa verdictelor convenţionale pe care criticii i le-au dat –: „*de la bun început, totul a fost al meu, eu am fost exact cum e totul – exteriorul ca o oglină în care se reflectă interiorul*". Aceeaşi ideea – a modului în care ceea ce pare realitate exterioară e de fapt proiecţie a unui eu simultan contorsionat şi ludic – se regăseşte şi în *Întîmplări pe bricul Banbury*.

Dar poate textul cel mai şocant la nivelul instituirii unei realităţi contrafăcute este *Crimă cu premeditare*. Criminalul este aici tocmai judecătorul, care depune eforturi spre a rămîne fidel propriului principiu: „*crima nu este fizică, ci par excellence psihică*". Asemeni unui copoi cu experienţă, culege impresii, mirosuri, gesturi şi le încadrează într-un scenariu absurd, care contrazice flagrant realitatea, tatăl murind chiar din cauze naturale. Şi duce acest joc atît de departe, încît, în cele din urmă, fiul mărturiseşte o crimă pe care nu a comis-o. Sau o comite, dar asupra unui cadavru, spre a *corespunde realităţii* instituite abuziv de judecător. Personajele vor să genereze variante de realitate, oricît de absurde şi nedrepte ar fi acestea şi oricît de îndepărtate de adevărul realităţii primare. Odată intrat în acest carusel al absurdului şi ridicolului, personajul nu se mai poate opri, mînat parcă de curiozitatea morbidă a celui care vrea să vadă pînă unde se poate ajunge. Această dorinţă bolnavă îl animă şi pe protagonistul din *Dansatorul avocatului Kraykowski*,

care face o fixație pentru faimosul avocat, terorizîndu-l cu gesturi mărunte, dar perseverente. Bolnav de epilepsie, cu o grămadă de timp liber la dispoziție, individul umilit de avocat în public începe să-și construiască o nouă realitate, centrată pe Kraykowski. Faptul că reușește să-l surprindă constant în mod neplăcut pe avocat îi provoacă o bucurie amețitoare și iluzia puterii; orchestrînd din culise micile incidente din viața avocatului, personajul își anulează universul personal, anexîndu-l unei existențe – crede el – mai nobile. Parazitînd o altă viață, el trăiește mai mult desfătarea spectatorului, decît pe cea a actorului. Există și dimensiunea unei demiurgii malefice, personajul fiind animat de plăcerea perversă a creării de legături inter-umane: *„nimic nu poate echivala aviditatea aceasta a legăturilor secrete, mărunte și nesemnificative, care se nasc între străini, pentru a-i suda imperceptibil printr-o monstruoasă legătură.*" Semn al singurătății generate de frica de a interacționa, dar și stranie fascinație născută din contemplarea furnicarului uman, acest citat sintetizează sensul și motivele izolării gombrowicziene. Marea temă din acest volum de nuvele este uimirea – chiar dacă atît de neașteptat tradusă – în fața imprevizibilului personalității umane. Autorul polonez oferă o altă perspectivă asupra ființei umane, obligînd-o să abandoneze gîndirea și comportamentul previzibil. Tocmai pentru că fuge de locul comun, Gombrowicz creează secvențe memorabile care ne reamintesc faptul că literatura este, totuși, spațiul disponibilităților ludice.

Lumea lui Gombrowicz se naște din tensiunea banalului zilnic, căci existența în mijlocul ființelor umane este sinonimă cu gestionarea unei rețele ce se extinde în permență. Variantele de realitate sînt rezultatul fricii de celălalt sau tentative de a impune o logică proprie, fie ea și absurdă. Fragilitatea ființei ia forme neașteptate, chiar cea a agresivității. Prezența *celuilalt* aduce destabilizare, dar ea este atenuată prin convertirea/sublimarea ei în ludic, ironic sau grotesc.

**Bibliografie**

1. Gombrowicz, Witold, 1998, *Jurnal*, selecție, traducere și note de Olga Zaicik, prefață de Kazimierz Jurczak, Editura Univers, București.
2. Gombrowicz, Witold, 2008, *Bakakai*, traducere din limba polonă de Cristina Godun, Editura Rao.

# CONSTANTIN NOICA, O ÎNCERCARE HERMENEUTICĂ. STRUCTURI TEXTUALE DOMINANTE – TELURIC ŞI CORINTIC

**Dorin POPESCU**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

L'opinion *critique concernant la nature du potentiel culturel de Noica la plus repandue lui atribue un invariante modelisateur de type classique/ronde (la limpidité de l'expression, la perfection de la forme, l'equilibre etc.). Une autre interprétation lui atribue le contraire: une nature textuelle philosophique impure, du genre de la philosophie humoristique et essayiste, située à la limite de la litérature et/ou dans l'antichambre de l'essai. Ces deux possibilités théorétiques repondent aux excès de l'interprétation de type «miroir».*

*Dans l'article on confirme l'idée que le texte de Noica peut être incadré dans la catégorie des textes hérméneutiques, qui ne peuvent pas être reduits aux hypothèses simplifiées.*

*Le texte de Noica est celui du raffinement succéssif de l'interprétation, d'un tracé sineux, méandrique du sens, à partir de son intuition jusqu'à la pronontiation-vérité signifiée (Heidegger). Ce tracé est parcourru par des lignes de forces – qui ne sont pas ni sujets, ni attitudes, ni moyens littéraires. Ce sont **des opérateurs ontologiques et fonctionnels,** ayant le rôle de l'organisation de la structure textuelle.*

*La structure idéatique signiifiante du texte de Noica est dans cette analyse **la profanation du monde** et la structure dominante du langage, complémentaire à celle textuelle/de signification est le baroque/corinthique, compris comme une structure multiple, prothéique et polimorphique de l'articulation du discours.*

*L'opérateur ontologique modélisant du texte de C. Noica sera developpé d'après un schéma hérméneutique simplifié **„profanité”/”tellurique” (la structure ontologique philosophique/textuelle) et „le corinthique” (la structure ontologique du langage).***

## 1. Textul hermeneutic. Argumente probante

Avem, de la Mircea Eliade, o primă aproximare a conceptelor fundamentale ale hermeneuticii în spaţiul românesc.

În convorbirile sale cu Claude Henri Rocquet[1], Eliade evidenţia trăsăturile principale ale oricărui demers hermeneut (şi, implicit, ale operei hermeneutice), reduse – şi ele – la câteva linii de forţă; hermeneutica ar fi, *primo*, *“căutarea sensului, a semnificaţiei sau a semnificaţiilor pe care, de-a lungul timpului, o anumită idee sau un anumit fenomen le-a avut... se poate face* (astfel – n.n.) *istoria diferitelor forme de cultură. Dar hermeneutica este descoperirea sensului din ce în ce mai profund al acestor forme şi expresii de cultură... ”*; apoi, ea este în mod constitutiv/firesc *“creatoare”* (mai întâi, pentru că cel care o practică resimte aproape organic efectele acesteia asupra sensibilităţii şi gândirii sale; apoi, pentru că *“dezvăluie anumite valori care nu erau evidente în planul experienţei imediate”* şi, în sfârşit, pentru că *“omul descoperă o anumită poziţie a spiritului în lume şi ...*

[1] *Încercarea labirintului*, convorbiri cu Claude Henri Rocquet, p. 199.

*tocmai datorită unor astfel de întâlniri cu celălalt, spiritul ajunge creator")*; apoi, *secundo*, hermeneutica ar implica trecerea *"de la un cuprins nesfârşit de fapte, figuri şi rituri (religioase) la ceea ce poate valora şi opera ca imagine originară"* şi, spre a nu complica inutil problema, *tertio, "interpretarea fenomenelor ce ilustrează o profundă coincidentia oppositorum; tocmai recunoaşterea unor astfel de situaţii dă atunci regula ca atare a interpretării."*

Din nenumărate puncte de vedere, nouă ni se pare că nu-l vom fi părăsit defel pe C. Noica pe toată durata acestui nepretenţios preambul. Căci opera noiciană, cu întreaga recuperare a semnificaţiei sale polimorfe, ilustrează cum nu se poate mai bine statutul său de *text hermeneut.*

Este vorba, fireşte, mai întâi, de aspectul de *puzzle* semantic/tematic şi stilistic al operei sale; autorul pare a fi un demiurg care îşi probează peste tot vocaţia şi talentul poietic, se încăpăţânează să nu creadă o iotă din "povestea" stratificării genurilor, scrie fără reţete şi împotriva tuturor normelor, împacă filosofia cu poezia, lirismul cu recenzia de ziar, criticul cu creatorul propriu-zis, ideea filosofică exemplară cu fraza brută, ontologia cu logica - este paradoxal, grandios şi imprevizibil. *Nu se pot opera reducţii generice* ale operei sale – textul său pare a mărturisi păcatul originar, devenit sacrosanct în perioada interbelică, al impurităţii genurilor...

Textul său devine atunci o mare şi firească *întâlnire de teme şi motive tematice*, de structuri tematice repetabile a căror coerenţă poate sugera, ea numai, modulele şi structurile semnificante ale operei înseşi. Dar, pe lângă acestea, se poate lesne vedea la lectură[1] evoluţia unei teme până la (adesea) pulverizarea ei în anti-temă; *întâlnirea dintre teme* devine astfel locul geometric al tuturor tezelor posibile, mai ales al celor opuse. Sensurile devin din ce în ce mai profunde prin reluare, amplificare, comutare inter-generică (potenţate de virtuţile altui gen, sensurile nasc familii semantice fecunde, devin din ce în ce mai greu identificabile, din ce în ce mai contradictorii, mai greu de introdus în corsetele analizei de gen).

Coocurenţa temelor opuse şi a genurilor, a tiparelor textuale diferite şi a motivelor fac din opera noiciană un *mixtum compositum*, un *text proteic* care, deschizându-se spre ilimitat, îşi refuză toate interpretările (îşi permite toate interpretările, însă nu lasă nici uneia şansa de a "citi" corect).

Ni se pare că am putea citi astfel, în textul noician, vocaţia perfidă de a şoca, adunând în *coprezenţă de text* tot ceea ce poate fi mai exotic şi mai paradoxal în gândire.

Tocmai de aceea nouă ne apar atât de fireşti toate excesele şi denaturările interpretării operei lui – pentru că nu sunt, la limită, decât efectul firesc al *ambiguităţii constitutive a textului său.*

Opinia critică cea mai răspândită privind natura potenţialului cultural al lui Noica este aceea care îi atribuie o *invariantă modelizatoare de tip clasic/rotund* (limpiditate a expresiei, monumentalitate senină, echilibru, perfecţiunea formei, olimpianismul...); totuşi, această perspectivă de interpretare are foarte multe

[1] Mai bine-zis „la re-lectură", ţinând cont de observaţiile pertinente ale lui Matei Călinescu (căruia îi datorăm, , preluarea şi autohtonizarea conceptului de la *G. Steiner*).

cusururi care, după cum se va fi văzut ulterior, au şubrezit încetul cu încetul perspectiva clasicităţii operei sale.

O altă interpretare tinde să îi atribuie o *natură textuală filosofică impură*, în genul unei filosofii umorale şi eseistice, la limita literaturii şi/sau în antecamera eseului (d.e. Eugen Simion şi o întreagă şcoală teoretică al cărei demers critic se articulează în jurul conceptului ambiguu propus de acesta, „scriitor-filosof").

Nu puţine au fost, mai ales înainte de 1989, abordările ideologizante, care citeau în textul noician semnificantul unor recuzite şi retorici angajate politic (A. Laignel-Lavastine, S. Antohi; mai nou, S. Lavric).

Unele perspective mai noi sunt generate de Ion Dur, pentru care Noica răspunde exemplar tiparului textual „dandyst" sau de Cristian Bădiliţă, care optează pentru o natură daimonică a textului şi pentru o comprimare orgolioasă a filosofiei în discurs (rezumând astfel la „*discurs*" întreaga polemică privind natura şi structura textului nicasian).

În aceeaşi grilă de interpretare – mai radicală, în tonuri mai categorice şi cu argumente de alt ordin de semnificare – se păstrează şi unul din cele mai recente studii dedicate fenomenului recuperării modernităţii în cultura română, "*Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române*", al cărui autor, apologet al postmodernităţii, concluzionează că este nevoie de abordări conceptuale care pot recupera prin de-vitalizare toate figurile textuale anterioare postmodernităţii (Ion Bogdan Lefter[1]).

Nu mai este nevoie, credem, să continuăm; exemplele sunt elocvente: Noica trece, încă, printr-o multiplă „criză de asimilare", cel puţin printr-una propriu-zisă de "receptare"; noi am ilustrat un singur aspect al paradigmei neîncetatei metamorfoze pe care o probează recuperarea operei sale: s-a descoperit „filosoful" înainte de eseist, logica si ontologia au ocultat pamfletul şi publicistica, receptarea recentă a recuperat ironia şi metatextul, iar tonul particular de abordare a traversat toate registrele (de la adulaţie şi pastişă, de la slugărnicie şi ton encomiastic la deferenţă, condescendenţă şi chiar adversitate). O astfel de recuperare este, evident, tipică *naturilor paradoxale*; inversarea unei paradigme de interpretare ţine în mare măsură şi de natura intrinsecă a operei înseşi, dincolo de circumstanţele pur ideologice (favorizante sau nu) în recuperarea unui scriitor.

Iar când modificarea paradigmei (produsă şi provocată, de fapt, cu argumente solide şi întemeiate) se petrece după *logici* diferite (şi, aici, opuse), mai bine zis *mereu diferite*, înseamnă că textul-subiect al interpretării e unul predispus interpretării multiple. Înseamnă că logicile sale intrinseci îşi caută, fiecare din ele, lectura adecvată. Rezultă că obiectul critic poate fi integrat/asimilat categoriei *textelor hermeneutice* (înţelegem prin *text hermeneutic*, prin reducţie, unul al tuturor logicilor posibile de text). Textul hermeneutic nu poate fi redus la/prin analiză, întrucât nici o interpretare nu îi poate face dreptate. Din singurul motiv că interpretarea (în accepţia tradiţională a ei) urmăreşte o singură dominantă a textului.

---

[1] Lefter, Ion Bogdan, 2000, *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, p. 160.

*Structurile textului hermeneutic cer, obligatoriu, metodă adecvată.*

**2. Problema operatorilor ontologici în textul noician**

Credem că avem numeroase argumente de text pentru a putea deja sugera că textul lui Noica poate fi apreciat a fi încadrabil categoriei textelor hermeneutice: în textul său, temele mari se comută în vederea şi *spre căutarea sensului lor mai profund*; această permutare a temelor este însoţită şi de o neverosimilă metamorfoză a planurilor şi registrelor de creaţie (pentru început, o metamorfoză a genurilor, crearea unor genuri insolite; o metamorfoză, apoi, a stilului: predominant clasic, "*temperament textual romantic*", texte manieristice, poetice, voit livreşti, coabitare a narativului cu poeticul, livrarea lirismului spre reţete de text mai "sobre" ş.a.m.d.). Trecute prin acest *malaxor textual*, temele şi motivele ies purificate, metamorfozate, purtătoare de sens nou şi înalt. Blocurile textuale se potenţează reciproc şi produc expresie nouă, sintaxă mai rodnică, iar din toate aceste suplicii textuale, substanţa speculativă şi expresia rafinată ies autentificate şi literarizate maximal. Un asemenea „festin textual", de tip proteic, era ştiut şi „gustat" în epocă, dacă ne gândim fie şi numai la Cioran şi la Eliade, ba poate chiar şi la G. Călinescu (riscăm această asociere întrucât, dincolo de aşezarea numelor lor în tabere polemizante diferite, textele acestora par a avea un „aer de familie", de tip proteic şi/sau hermeneutic).

Recursul la astfel de practici textuale (mai bine zis, practici poietice) aduce structurilor ideatice *claritatea originară* pe care acestea o pierduseră prin limbajul inexpresiv şi atenuat; limbajul, purificat, poate fi acum, după îndelungul său exerciţiu purificator, "*adăpost al fiinţei*" lucrului însuşi (Heidegger). Şi va putea, în sfârşit, împlini idealitatea de a numi lucrurile din matca originară la care va fi ajuns prin repetată asceză.

Va reda, astfel, *imaginea originară* a lumii de text. Se poate opera, în sfârşit, după acest travaliu, cu "*imaginile originare*" de care vorbea cândva M. Eliade, imagini originare purificate prin aventurile limbajului.

Este de la sine înţeles că în acest "turn Babel" al limbajului plurimorfic vor coexista motive aflate în diferite faze de "purificare semantică"; câteodată, acelaşi motiv în prelucrări *succesive* (evident, din perspectiva diacronică, singura ce poate da seamă de integralitatea unei *opere* = corpus de texte); câteodată, recuzite (textuale) diferite pentru acelaşi motiv.

Înseamnă că cel puţin de trei ori opera lui C. Noica va împlini idealitatea pe care o proiecta M. Eliade textului hermeneutic: o *coincidentia oppositorum* înţeleasă ca relaţie conflictuală semnificantă între vârstele diferite (deci, în aparenţă, paradoxale şi contradictorii) ale aceleiaşi teme, o *coincidentia oppositorum* privită ca interdependenţă şi intercondiţionare a genurilor ("*textele se nuntesc*", R. Barthes), o *coincidentia oppositorum* a reţetei/reţelei de text, a naturii structurilor fundamentale de limbaj implicate în construirea discursului.

S-a putut sugera astfel, cu argumente care vor fi augmentate ulterior, natura hermeneutică[1] a *textului-global* la Noica; textul noician, indiferent de natura

---

[1] Nu ne face plăcere să amintim paternitatea ideii, originalitatea ei în câmpul cercetării

concretă a sa, este simultan unul care *interpretează* şi *se interpretează*; textul hermeneutic are dubla vocaţie de a interpreta lumea (şi, prin asta, de a o crea[1]) şi de a se privi pe sine, în întâlnirea cu sinele său interpretant; poate că această vocaţie a dublului este "vinovată" pentru dualitatea constitutivă a textului noician.

Opera lui Noica, în acestă perspectivă, devine una a *rafinării succesive a interpretării,* una a traseului sinuos, meandric al sensului, de la intuirea sa (mai bine zis de la „moşirea" acestuia) până la *rostire-adevăr semnificat* (Heidegger). Acest traseu este străbătut de linii de forţă – care nu sunt nici teme, nici atitudini, nici mijloace literare. Sunt *operatori ontologici şi funcţionali*, cu rol de organizare a construcţiei textuale. Aceşti operatori îşi modifică numai fizionomia în corpusul textual, în funcţie de nenumăratele opţiuni şi determinări la care autorul biologic, concret, este silit. Ei vor deveni principiu poetic, naraţie, baladă ori bocet – după cum va voi "*autorul*"[2].

*Recunoaşterea operatorilor ontologici* este, evident, *problema* prin excelenţă a *interpretării*. Când interpretantul îi confundă cu "temele" operei, analiza (tematică) eşuează; când sunt trataţi în grilă stilistică, rămâne fără lectură *funcţionalitatea* lor; trataţi ca semne fiind, nu se poate surprinde *dinamica* creşterii lor în semnificaţie.

Pe scurt, trebuie să îi putem identifica precis, ca nuclee (tematice) semnificante, ca module fundamentale co-ocurente şi ca vectori de organizare a textului în ansamblul lui. Am numit, pentru simplificare, aceşti operatori – "*structuri*". Pentru că ele organizează textul în virtutea raţiunii principale de *semnificare* (deci, de interpretare; or, interpretarea este prin excelenţă instrument al reflecţiei înalte, al filosofiei), le-am numit *"structuri filosofice*". Când structurile filosofice primesc în raţiunea de construire a discursului funcţii fundamentale de comunicare şi limbaj (funcţii de organizare imediată şi concretă a discursului), ele pot fi lesne interpretate (rămânând în egală măsură structuri filosofice) ca *structuri de limbaj*, după numele funcţiei primordiale pe care o primesc.

**3. Operatorul ontologic modelizant**

Vom încerca să identificăm *operatorii ontologici fundamentali* ai textului noician, având mereu în memorie imperativele de semnificare pe care este constrâns să le îndeplinească fiecare din ei: *semnificare maximală, putere de reprezentare* pentru o întreagă familie a genului, *co-ocurenţă maximă* în text, *funcţia de organizare a textului*, *potenţialul* disponibil *de metamorfoză textuală*, *adaptabilitatea la rigori şi raţiuni diferite de discurs* ş.a.m.d.

Pe de altă parte, fiecare din operatorii de mai sus trebuie să aibă o *dublă capacitate de organizare a textului:* aceea de a putea admite evoluţie proprie a genului şi *disimulativitate* ridicată, precum şi grad maxim de *relaţionalitate* cu alte

româneşti (am conota, astfel, altă cecitate a literaturii de specialitate).
[1] Spre deosebire de simpla "interpretare", "hermeneutica" e (şi ea) creaţie; în primul rând, poate, "creaţie".
[2] Acceptăm, cu nesfârşite rezerve, acest termen, deşi ţine de perspectiva uşor desuetă a interpretării; e vorba, evident, de Autorul Empiric (Umberto Eco).

componente textuale, indiferent de natura precisă a acestora (blocuri stilistice, module tematice, structuri de simplă semnificare simbolică ş.a.m.d.).

În sfârşit, aceşti operatori trebuie să poată îndeplini funcţii de *reducţie semantică* (să se poată articula cu ei modelul comprimat al *patternului textual*, fără ca înţelegerea de ansamblu a operei să se denatureze sau să se atrofieze în vreun fel). *Funcţionalitate, semnificare, adaptabilitate, elasticitate, flexibilitate, reducţionalitate, expresivitate, relaţionalitate* şi, pe lângă aceste capacităţi "*ideale*", şi aceea, exclusiv hermeneutică, de a putea comprima şi dezvolta în egală măsură un *nucleu textual* (la limită, întregul text), după axe semnificative specifice (*axe hermeneutice*). Circulaţia imaginară pe aceste axe hermaneutice este singura în măsură să provoace *tensiunea textuală semnificantă* care, decodificată după logici standard de expresie, conferă *literaritate/expresivitate* textului.

Cele două probleme diferite pe care le-am avut în vedere aici au fost, evident, cea a *identificării operatorilor ontologici* după exhaustivitatea prezenţei lor în text şi după verificarea criteriilor de semnificare de mai sus (1) şi, desigur, *travaliul de a căuta*, găsi şi aplica pentru fiecare din operatorii identificaţi *mecanisme specifice de verificare a potenţialului lor textuant (2).*

Primul operator ontologic identificabil în opera lui Noica (înţelegem prin "*operă*" textul-global, corpusul integral de texte, însă în egală măsură şi suma textelor cu putere de semnificare minimă, întrucât un text care nu participă în nici un fel la relaţiile intertextuale dezvoltate de întreg nu poate avea nici măcar un grad minim al semnificării proprii) nouă ni s-a părut a fi *profanitatea* lumii.

În terminologia de dată recentă, introdusă şi autohtonizată la noi de Mircea Eliade, "sacrul" şi "profanul" sunt două stări de graţie şi două deveniri ideale, două naturi ale fiinţării umane între care se pe-trece întreaga aventură existenţială. "Sacrul" şi "profanul" primesc, în accepţia de care vorbeam, roluri şi funcţii simbolice sporite; practic, întregi inventare şi cataloage de sensuri se înc(e)arcă în termenii relaţiei şi în relaţia însăşi; "sacrul" şi "profanul" absorb conotaţii simbolice, primesc semnificaţii universale, circumscriu diferitele regnuri ale ontologicului şi semnificării, aşadar pot prelua în chip firesc orice funcţie legată de comprimare a substanţei speculative ori, dimpotrivă, de augmentare a ei. În mod natural, profanitatea şi sacralitatea devin cele două moduri posibile ale "felului-de-a-fi-în-lume" al fiinţei (Heidegger*); tertium non datur.*

Ca atare, fiecare din cei doi termeni are deja o putere de semnificare uriaşă, egală cu *"jumătatea conotativă a lumii"*; putem aprecia că, astfel, se atinge idealitatea *semnificării maximale* (semnificarea maximală nu este întregul, ci jumătatea dintr-o relaţie semnificativă; Unul e nereproductibil, nu poate forma relaţii semnificative, nu poate organiza semnificări posibile, nu are tensiune textuală). Reţinem aici că nu poate fi în nici un fel vorba despre o(ricare) jumătate a lumii dintr-un întreg reductibil; ci numai, evident, dintr-un întreg care a primit *autentificare culturală şi simbolică*; relaţia sacru-profan este ea însăşi o *axă hermeneutică* propriu-zisă, cu un potenţial semantic remarcabil, dat de conceptele culturale şi mizele simbolice puse în joc aici (reprezentări, stări mentale, expresii culturale etc.).

La Noica, în ciuda discursului “sacru” (limbajul liturgic) şi a aparentei ordini echilibrante a textului (ordine echilibrantă care aminteşte de raţiunea naturii deificate a lumii), *lumea e încărcată, grea de profanitate. Este o lume părăsită de zei*, o lume rămasă a omului. O lume fără tristeţi, poate fiindcă orice traumă se va fi consumat aici de mult, o lume fără plâns. *Figurile Tatălui sunt estompate, “cerul”* devine unul al limbii, Dumnezeu s-a retras în chilia pe care n-o mai caută nimeni. S-a remarcat adesa că “mărcile clasicităţii” (limpiditatea, ordinea, perspectiva senină, simplitatea tramei) corespund unui inventar simbolic a-teic. În fond, existenţa lui Dumnezeu dă semnificaţii lumii, dă vigoare existenţială. De la lacrimă la hohot himeric, de la cutremur la râsul năpraznic, existenţialitatea se *exprimă* nemediat. Dumnezeu este *expresie*.

Actanţii textului lui Noica (figurile modelizante, eul poetic, specia estetică, „ideile fără rest”, cartea recenzată ş.a.m.d.) au *exces de expresie*. Totul este artificializat, metaforizat, meandric, construit în tuşă subţire, fină (tuşa subţire e simbolul, convenţia expresiei, fiindcă ea este *sinele*; tuşa groasă este *genul*). Limbajul este încărcat, însă cu raţiune semnificantă ateică. Nu este limbajul *faţă de* zeu, *cu* zeu. Lumea textuală este o sărbătoare a omului (n-avem tragism nicăieri, nici un cutremur existenţial, nici o dramă *autentică*), în care nimeni nu mai ştie a vorbi *cu zeul* şi în care nu se (mai) presimte nimic din marea primejdie de a-l fi uitat pe acesta. Este o lume aflată în a patra treaptă de divorţ *(bucuria, teama, amintirea, lipsa)*, dovadă că Dumnezeu se va fi retras de mult de aici.

Este evident că nu este o lume exclusiv a “eseurilor” lui Noica; dimpotrivă. E o lume a universului întreg, o lume a atmosferei de text, la care ştiu a participa, în chip specific, toate modulele şi compartimentele textuale. Temele nu mai au *patriarhalitate* şi *ruralitate*, deşi în chip explicit Noica deplânge “despărţirea” de ruralitate şi demonul urbanităţii, metaforizat în „Germania untului”, deşi ridică tonuri inflamate împotriva degradării vieţii naturale, care dă şanse mai mari procesului poietic. *Figuri protectoare nu mai există* (descinse din patternul Tatălui, pe filiaţia părintelui de familie în mediul rural, tatăl de familie, *pater familias*, capul); ordinea lumii este săracă în expresie, n-are conţinut, pentru că *lumea reală se refugiază în text* (iar „Dumnezeu”, din Dumnezeu al lumii, va deveni Dumnezeu al textului, autor).

Limbajul este, în general, *corintic*; are suculenţă, lipsesc stridenţa, convenţia, minciuna. Mecanismele de textualizare a ideii par în exces, este o lume de text a unui autor viu, care a înlocuit „Dumnezeul” lumii reale, care şi-a asumat vocaţia auctorială şi chiar taumaturgică, într-o lume care, părăsită de zeu, trebuie „tămăduită”. Există aşadar o profanitate implicită (deliberată) a limbajului, una a stilului, una a dosarului tematic şi deopotrivă una a mecanismelor discursive antrenate în diferite tipuri de text. Aceste relaţii generale de semnificare funcţionează la nivelul întregului text noician.

Prin livrarea acestor relaţii de semnificare, transferul lor către, bunăoară, discursul „filosofic”, semnificaţiile de ansamblu se menţin: filosofia este formula sacrosantă a omului-demiurg, a artistului-demiurg, care înlocuieşte firescul existenţei Demiurgului (singurul responsabil de creaţie) cu *individul exaltat*; fireşte

că formula estetică şi eseistică este binevenită, mai ales într-o lume care se închină la zei calpi (academismul găunos, critica "obiectivă" , primatul "rigorii şi raţiunii"); însă, în *ordinea secundă* a lucrurilor, dincolo de lejeritatea şi superficialitatea de a citi în text numai ceea ce el ne spune (vezi şi aici Umberto Eco, din grila teoretică prezentată în referatele anterioare), trebuie să remarcăm *transferul de semnificaţie al unei lumi profane,* în care funcţiile tradiţionale ale Tatălui au fost pervertite până la umilitatea supremă – căderea lor în regnul exclusiv uman (individul îşi asumă funcţii nespecifice lui); argumente de text, aici, ar fi nenumărate (orice text din cele ale "familiei eseistice" este de o colosală insurgenţă, de un evident şi exacerbat orgoliu, care actualizează şi, apoi, transpune în registru estetic insolenţa prometeică); recidiva noiciană în domeniu a devenit de mult o marotă a criticii.

Rezumând, vom admite că *profanitatea lumii textului lui Noica* este o structură ideatică semnificantă; ea este reproductibilă şi identificabilă în numeroase din textele noiciene, îşi menţine semnificaţiile de profunzime chiar şi când se modifică radical natura discursului, aşadar poate funcţiona, practic, la nivelul întregului text ca nucleu semnificant. La construirea semnificaţiei participă toate compartimentele textului, de la lexic la reprezentare mentală, de la procedeu discursiv la tema ca atare etc; comprimată, poate explica resorturi semnificante extinse ale întregii opere, după logici specifice ale codului de semnificare ("*profanitatea lumii*" = lume părăsită de zei = nu îşi mai asumă nimeni Creaţia = omul trebuie să preia rolul Creaţiei = numai filosoful ar putea asuma pentru sine Creaţia, în virtutea unor funcţii specifice).

Profanitatea lumii răspunde, de asemenea, şi imperativului ritos declarat de a verifica funcţionarea diferitelor *axe hermeneutice* ale textului-global: deplasarea în *spaţiul* textului menţine puterea semnificantă a profanităţii, circulaţia în *timp* a conceptului are constanţă şi perenitate, iar Noica însuşi motivează ordinea ontologică secretă a lumii ca fiind o dezvoltare a schemei logice „*individual-determinaţii-general*", schemă din care Dumnezeu este numai absent.

Dacă structura filosofică/semnificantă/textuală primară va fi astfel, conform perspectivei pe care o propunem, *profanitatea*, în schimb, structura dominantă de limbaj complementară celei textuale/de semnificare va fi *barocul/corinticul*, înţeles ca structură multiplă, proteică şi polimorfică de articulare a discursului.

*Operatorul ontologic modelizant se va dezvolta astfel după schema hermeneutică simplificată „profanitate"/"teluric" (structura ontologică filosofică/ textuală) şi „corintic" (structura ontologică de limbaj).*

**4. Structuri filosofice semnificante. Structurile derivate**

Nouă ni s-a părut că profanitatea ar fi *structura textuală primară*, aceea care le face posibilă pe toate celelalte; perspectiva adusă de noi lărgeşte puţin cadrul teoretic al problemei, mai ales ţinând cont de faptul că celelalte sugestii de interpretare au găsit un alt nucleu poietic de referinţă (s-au propus, pe rând, „devenirea", „fiinţa", „obsesia ideii", „obsesia creaţiei rotunde, perfecte - legato", modelul ontologic al culturii, operatorul ontologic „întru" etc).

La o analiză riguroasă de text, pare sigur că impulsul poietic noician era

alimentat pantagruelic de *voinţa extraordinară a operei exemplare şi monumentale*; în această privinţă, propriile ambiţii declarate şi mărturiile celor care l-au cunoscut, precum şi, adesea, accentele sale autobiografice,- sunt explicite şi convingătoare („*opera mea face legato*", o spune Noica însuşi, sugerând că textele sale „cresc" în logica unei construcţii fără fisur); însă acest impuls poietic pantagruelic nu spune nimic despre opera în sine, despre nucleele sale de forţă, despre natura concretă a sa. Eventual, face posibilă şi lasă deschisă grila de lectură a unei "*opere cu autor*" din întreaga *paradigmă a lecturii posibile* (vom explica detaliat sugestia); creaţia propriu-zisă nu este însă, încă, "angajată în joc"; "omul" poietic noician nu poate fi însă decodat decât prin *operă* – ca ingredient fundamental în spaţiul culturii; întregul context al omului şi epocii au creat numai cadrul circumstanţial *favorizant* producerii operei; a identifica punctul de origine în biografie, încercând cu aceasta să explici opera, ni se pare puţin straniu (şi deja desuet).

*Aspiraţia spre monumentalitate* şi *truda*, *spiritul în expansiune de sine* şi *"expresionismul" temperamental* rămân, orice s-ar spune, constante ale omului romantic, certat cu sinele său cel mai profund. Şi, astfel, exegezele care figurează un Noica „*romantic*", aducându-l în felul acesta acasă pe Dionysos după un îndelung şi nepermis răsfăţ al lui Apollo, par, din această perspectivă, irelevante pentru *operă* sau, mai bine zis, pentru nucleul său semnificant. Cele două perspective, care pun în centrul ontologic al operei lui Noica *impulsul poietic (perspectiva unor generaţii de critici, de la E. Simion la M. Mincu)* şi, respectiv, *profanitatea* (perspectiva noastră) sunt complementare; ele explică împreună *intenţia* şi *actul*, adică *cele două etape obligatorii de traseu ale unei creaţii textuale.*

Văzând în *profanitate* factorul prim de construcţie şi organizare a întregii opere şi citind în ea *structura textuală primară* a operei lui C. Noica, am consimţit prin acesta sugestiei că toate celelalte dominante semnificante pe care le vom mai identifica pe parcurs vor fi *structuri derivate*, aflate cu cea primă într-o relaţie de dependenţă constitutivă.

Am identificat deja *prima structură derivată*, înţeleasă (şi demonstrată) ca *pendant al profanităţii: impulsul...poietic*, nevoia individului rămas fără Dumnezeu de a i se substitui prin creaţie; notăm aici "altruismul " lui Noica, tendinţa de a folosi planul general abstract al *filosofului (filosofului în cetate)* în locul aceluia, narcisic, al auto-exhibării; este, desigur, posibil ca în felul acesta Noica să fi dorit pur şi simplu să iasă din capcana tipică spiritelor prometeice, aceea a căderii în trufie; însă rămâne cert că, de fiecare dată când vorbeşte despre „creaţie", o lasă posibilă şi la îndemâna oricăruia din cei ce ar putea respecta codul poietic minim. Formularea invariabilă a problemei în termenii generali ne sugerează că, în felul acesta, nu *noico-centrismul* este noul zeu de pe soclu, în absenţa Dumnezeului lumii, ci, mai mult (cel mult), *sopho-centrismul*, în accepţia, evidentă, a *exemplarităţii* acestuia (primatul ideii şi al înţelepciunii asupra vieţii reale).

Ca atare, vom avea un *„impuls poietic pantagruelic" pentru că* soclul e liber, iar lumea, părăsită de zeu, a rămas *în aşteptarea* culturii mari, culturii profunde, culturii autentice, culturii exemplare.

Dacă lumea mărturiseşte într-adevăr *însingurarea* ei, înseamnă că ceva în

ordinea ei firească trebuie să se fi pervertit de tot. Chiar dacă nu explicit, *lumea adumnezeită* suferă – echilibrul ei este fragil, o poate primejdui totul ("*Orice infern este posibil într-o lume părăsită de zei*", N. Steindhart[1]).

Întreg universul resimte imperios nostalgia "*vârstei de aur*", "paradisul pierdut" din care a fost, pe nedrept, expulzat. *Nostalgia vârstei de aur* şi *întoarcerea la auroralitate (recessio ad graecitatem)* pot constitui, deja, *o a doua structură filosofică derivată*, decelabilă cu o oarecare evidenţă în textul lui C. Noica. Ştim deja că nostalgia după trecut este o *trăsătură romantică* – ea nu poate, în mod firesc, coabita cu echilibrul şi seninătatea perspectivei pur clasice. Lumea textelor lui C. Noica poartă într-însa germenii acestei dualităţi paradoxale: pe de o parte nimic nu o cutremură şi nimic nu o ameninţă, pe de alta nimic nu o împlineşte; actanţii textuali nu conving, nu au naturaleţe, nu au existenţă şi "autenticitate"[2], pentru că „autenticitate" are numai întregul, „generalul".

Întoarcerea la auroralitate înseamnă *întoarcerea la autentic* şi, chiar dacă "*autenticitatea*" nu are prea mare trecere la C. Noica, fiind deja "proprietatea" altora (pe de o parte a lui Proust, cu care o parte din generaţia culturală interbelică era în declarat conflict ideologic, pe de altă parte a "copiştilor" servili ai acestuia, scriitorii români care îi împrumută, fără discernământ, în epocă, metoda şi practicile de text; şi, în sfârşit, "autenticitatea" era proprietatea trăiriştilor, fusese postulată de M. Eliade în teoretizările timpurii şi practicată ca tehnică literară predilectă de către toţi prozatorii din "filiera franceză", fie cea gidiană, fie cea proustiană), C. Noica ştia totuşi că lumea lor devenise una de forme, o lume ipocrită, al cărei echilibru (cultural, emoţional, sufletesc) fusese pervertit până la derizoriu.

Dacă Dumnezeu s-a retras din lume, înseamnă că ea trebuie repopulată cu *oameni*.

Reţinem însă că „*oamenii*" lui Noica, fiinţele textului, figurile lui, sunt (prioritar) *ideile*.

Mai mult ca oricând, oamenii trebuie să îşi dea forme, să existe. Există o fantastică teamă de inexistenţă, de ahoretie[3]. Lumea textului lui Noica este o lume dinamică, în care toţi actanţii ocupă expresii, aleargă, îşi multiplică felul de a fi în lume. În lod de o lume a esenţelor (văzută prioritar de exegeză), textul lui Noica structurează mai degrabă o lume a formelor textuale: actanţii vor să fie, să existe şi să fie văzuţi; *mundanitatea* apare nu numai ca *dominantă structurală* a operei sale, ci şi ca *tehnică funcţională*: prin practici de text *se pun în lume oameni şi/deci idei.* Mundanitatea textului permite o combinatorie infinită a felurilor în care oamenii şi ideile vor să participe la lume.

Orice text din opera lui Noica este unul mundan, aşează în lume oameni şi idei, îi aduce pe scenă, îi mişcă, îi pune să vorbească şi, mai ales, *să fie*. Teama de inexistenţă, tipică societăţilor în criză, naşte frivolităţi şi monştri, multiplică

---

[1] *Jurnalul fericirii.*
[2] În înţelesul autohtonizat la noi de Camil Petrescu şi Mircea Eliade; ba, mai mult, accepţia cea mai apropiată de sensul folosirii termenului în contextul nostru este cea eliadescă.
[3] În înţelesul dat termenului de Noica, "Şase maladii ale spiritului contemporan. Spiritul românesc în cumpătul vremii".

formele. Textul devine o răspântie *aglomerată ontologic*, grea de semnificaţii.

Noica face, într-un fel, în toate textele sale, un *inventar posibil al ideilor fundamentale, al ideilor în tentativă, în expresie şi în rest.*

Totuşi, câteva din marile tipologii ale inventarului ontologic al ideilor lipsesc. Noica trece pe lângă ele ratându-le. Nici o dramă autentică nu are loc sub cer. Se trăieşte în tipare fără risc. Nici o lacrimă nu tulbură pleoapa, nici o crimă nu mutilează cerul (poate, fiindcă, *e o lume a marii crime comise:* Nietzsche anunţase moartea lui Dumnezeu, iar satul românesc o trăise dramatic, la propriu, în război; ce crimă mai mare putea să se petreacă pe lume?).

*Nu există, la Noica, mari mutilaţi şi nu există tragic.*

*Ideile, la Noica, nu au apetenţă pentru realul tragic.* Realul este deformat din raţiuni de persuasiune, iar textul pune adesea în joc tehnici edulcorante; nu se poate, evident, vorbi de o criză de percepţie la Noica şi nici de o inapetenţă a acestuia la tragic (deşi i s-a reproşat totuşi, în vremea din urmă, presupusul său *amoralism*[1]), ci, cel mult, de o tehnică (literară) ce preferă să ignore exhibiţiile tragicului.

Credem că ştim, şi aici, de ce: *şi tragicul fusese anexat.*

Ne vom permite o mică dezvoltare explicativă, întrucât răspunsul la această problemă teoretică poate constitui, credem, răspunsul-tip pentru nenumărate din opţiunile textuale manifeste ale lui C. Noica.

În epocă, datorită existenţialiştilor, scrisul devenise o *fatalitate*, un blestem; un blestem *terapeutic* fiindcă livrează propriile obsesii, purifică fiinţa impurificând vecinătăţile ei. El introduce în circuitul public un *anticorp cultural ("urâtul")*, pe care organismul culturii trebuie să-l asimileze ca atare, după terapii proprii. Din nefericire, cultura românească interbelică nu era suficient de pregătită pentru a primi şi asimila astfel de anticorpi: limbajul manierist căzuse, academismul era desuet, marile mituri nu mai puteau produce sensuri, totul trăia în zodia elanului vital al noilor sosiţi.

De la Baudelaire se împrumutaseră tehnicile de exhibare a "urâtului" în circuitul public (Arghezi pregătea chiar un manual estetic specific, ale cărui simptome "neortodoxe" fuseseră deja primite fără prea mari pudori), limbajul fusese eliberat de funcţiile edulcorante, *lirismul devastator trebuia autentificat prin propria trăire*, dacă voia să convingă (este vorba, evident, de percepţia care, în anii '30, abia începea să se contureze în epocă prin travaliul public extraordinar al generaţiei trăiriştilor; altfel, rămânem – inclusiv în epocă – martori ai unor reacţii alergice faţă de noile forme culturale, reacţii alergice asumate, din nefericire, şi de nume sonore ale culturii româneşti); este greu de spus care trebuie să fi fost resortul acestor reacţii: fie vehemenţa devastatoare, nihilistă a tonurilor trăiriştilor (a se vedea aici "*Manifestul crinului alb*", agreat, pe fond, şi de criterionişti, a se vedea tonul vitriolant al primelor texte nicasiene – "*Împotriva bacilului Arghezi*", "*Faceţi-ne loc!*" etc.), fie neputinţa "bătrânilor" (din care unii nu vor fi avut decât 4-5 ani mai mult faţă de "tineri"!) de a intui până la capăt *autenticitatea trăiristă* a mai tinerilor confraţi şi vocaţia culturală de a traduce *în texte* ceea ce ar fi putut

---

[1] Alexandru Paleologu, "Ipoteze de lucru" - şi, apoi, nenumăraţi alţii.

rămâne un simplu manifest programatic al unor tineri rebeli. Este adevărat că aceste reacții alergice au beneficiat multă vreme de *argumentul de autoritate* pus în joc prin atitudinea şi altitudinea culturală ştiute ale propovăduitorilor şi mentorilor lor; bunăoară, chiar G. Călinescu îl va recuza pe Noica şi va trece imperial peste numele său atunci când, în 1941, va publica prima ediție a "*Istoriei...*"[1]; bunăoară, Şerban Cioculescu va anatemiza, din perspectivă tradiționalistă, "trăirismul" ca pe un "*amatorism filosofic al junilor fascinați de nazism, fascism şi legionarism*" ş.a.m.d.

Aşadar, revolta metafizică de până acum a generaționiştilor, cultivată în tonuri clamoroase, trebuia confirmată prin texte valide; *se trudea la apocalipsă*, în numele imperativului de autenticitate (iar apocalipsa era zeul zilei, fiindcă raționalitatea românească nu putea trece încă peste traumele arbitrarietății războiului) *şi la tragisme.* În acest spațiu mai erau însă multe de spus. Iar generaționiştii promiseseră să spună. Să spună totul, fără menajamente. Recurgând la terminologiile negativității, construind tablouri apocaliptice, cultivând disperarea ca posibilitate şi temperament existențial, exhibând gustul pentru exces ş.a.m.d.

Singura reacție a lui Noica era să nu consimtă acestui infern; să nu aducă realul tragic din ordinea lumii în ordinea textului. Inapetența la real şi la tragic a lui Noica nu e, în felul acesta, o cecitate, ci o opțiune (discutabilă, evident). O opțiune deopotrivă estetică, morală şi culturală.

### 5. Structuri funcționale. Structurile terțiare

Am identificat până acum câteva posibilități ale operei lui C. Noica de a-şi propune mecanisme de constituire şi funcționare la nivel hermeneutic. Aceste *structuri semnificante* (care, în opinia noastră, ar putea comprima mare parte din opera sa) vor avea însă, la rându-le, structuri similare de funcționalitate (*structuri funcționale),* cu ajutorul cărora să poată "modeliza" textul-global.

Analiza noastră n-a fost în mod deliberat exhaustivă; ea se mulțumeşte cu identificarea câtorva *structuri semnificante* ce pot explica (şi chiar explică) funcționarea nucleului semnificant al textului lui Noica; de asemenea, dincolo de structurile semnificante identificate, noi vom fi propus aici un *mecanism de interpretare* capabil să poată explica deopotrivă textul şi contextul, textul şi opera.

În privința *structurilor funcționale*, literatura de specialitate este, încă, parcimonioasă. Analizele de gen se vor fi efectuat numai la compartimentul critic "capitole şi dosare tematice", "procedee stilistice" etc. N-a fost identificată *structura funcțională principală*, aceea a cărei logică de existență şi organizare ar ține împreună toate registrele textuale, întreg ansamblul textului.

S-au făcut până acum câteva sugestii, însă cu totul şi cu totul nerodnice.

S-a spus că textul lui Noica funcționează în grilă exclusiv eseistică şi clasică, aşadar că aplicarea şi decodarea normelor de gen ar putea explica totul. S-a spus că textul lui Noica funcționează adesea în regim parodic; s-au făcut, de asemenea, nenumărate compromisuri în privința denaturării perspectivei clasice spre un romantism propriu-zis, spre o formulă de mezalianță ori chiar spre un text

---

[1] Dur, Ion, 2000, Noica. *Portretul gazetarului la tinerețe*, Editura Saeculum, Sibiu.

manierist, de sorginte barocă. Se propun totodată un Noica romantic, un Noica dandyst, un Noica ironic şi subversiv şi un Noica baroc sau corintic.

O simplă enumerare a perspectivelor de interpretare ar putea spune multe atât despre travaliul teoretic pus în joc, cât şi despre (mai ales despre) răsunătoarele eşecuri ale exegezei.

Poate că tocmai din aceste eşecuri ar putea apărea răspunsul (de va fi fiind unul anume).

Este evidentă, în textul lui Noica, *ironia burlescă*; este evidentă *perspectiva detaşat-ironică*, aceea de deasupra lucrurilor; după cum evidentă ni se pare şi nouă *tentaţia ludicului superior*, comutat câteodată chiar pe genuri joase ale canonului. Însă nu se poate în nici un fel aserta că perspectiva *ironiei constitutive* ar fi în vreun fel purtătoare de semnificaţie globală; ba, mai mult, analizând texte precum „*Devenirea întru fiinţă*", vom înţelege cât de hilară trebuie să pară posibilitatea de a admite vreodată o logică de text reductibilă la aceea, sumară şi insuficientă, a ironiei corozive.

Mai mult – cine ar voi să comprime logica funcţionării textului-global la semnificaţiile artificiale şi improductive ale unei compartimentări tradiţionale (pe "*genuri, stiluri, curente*"), aşa cum s-a încercat deseori până acum, va avea surpriza de a constata mari deficienţe de analiză şi suprapuneri de planuri.

Extrem de puţin operantă poate fi, aici, *critica tradiţională tematică*; după cum, credem, nici metodologii recente de studiu (*semiologia, semiotica*) nu pot fi de folos demersului critic.

Ni se pare astfel firesc să admitem că, şi în această privinţă, cea mai eficientă formulă metodologică ar fi, iarăşi, aceea care, privind textul în alcătuirea diacronică a lui, ar încerca să decodifice logica particulară pusă în joc pentru fiecare din categoriile (deja identificate) de reţete textuale.

Credem, deci, că singurul răspuns onest al identificării structurii funcţionale principale din textul noician ar fi acela al unei/unor permanente *metamorfoze* a(le) ei, metamorfoze care îşi au, desigur, un *origo*, dar a căror logică principală este *devenirea*, nu imuabilitatea. Cu alte cuvinte, plecând de la un model aproximativ al nucleului textual dominant, vom vedea de fiecare dată cum, pentru a se construi un altul, se pun în joc logici absolut diferite de construcţie, între care nu mai există nici un criteriu de gen proxim – decât acela, lax, perfid, ambiguu, al literarităţii lor.

Cine, găsind o formulă metodologică identificată şi funcţională pentru un model/modul de text, ar voi să opereze cu ea după logica tehnicilor fireşti de transfer şi comutare intertextuală, ar vedea în sfârşit cât de improductivă şi de denaturată ar fi *ipoteza unei singure grile de lucru operante pe textul noician.*

Într-un studiu viitor vom detalia această perspectivă; am sugerat-o acum pentru că deschiderea spre o lectură multiplă a textului lui Noica ne-ar înlesni dezvoltarea ulterioară dezinhibată a perspectivelor.

**Bibliografie**

1. Afloroaei, Ş., 1997, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei* ?, Editura Polirom, Colecţia Plural, Iaşi.
2. Antohi, S., 1997, *Civitas imaginalis.Istorie şi utopie în cultura română*, Editura Litera,

București.
3. Barthes, R., 1994, *Plăcerea textului*, Editura Echinox, Cluj-Napoca.
4. Barthes, R., 2006, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, Editura Cartier, Chișinău.
5. Bădiliță, C., 2007, *Platonopolis sau împăcarea cu filosofia*, Editura Universității Emanuel, Oradea.
6. Bogdan-Lefter, I., 2000, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești.
7. Bourdieu, P., 1988, *L'ontologie politique de Heidegger*, Editions de Minuit, Paris.
8. Brădățan, C., 2000, *O introducere la istoria filosofiei românești în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, București.
9. Călinescu, M., 2005, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași.
10. Codoban, A., 1992, *Filosofia ca gen literar*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
11. Cornea, A., 1995, *Platon. Filosofie și cenzură.* Editura Humanitas, București.
12. Cornea, P., 2006, *Interpretare și raționalitate,* Editura Polirom, Colecția Collegium, Iași.
13. Deleuze, G. și Gnattari, F., 1991, *Qu'est–ce que la philosophie ?*, Paris.
14. Diaconu, M. A., 2008, *Poezia de la Gândirea*, Editura Ideea Europeană, București.
15. Domanski, J., 1996, *La philosophie, theorie ou maniere de vivre*?, Fribourg.
16. Ducrot, O. și Schaeffer J.-M., 1996, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București.
17. Dumitriu, A., 1975, *Istoria logicii*, ediția a 2-a, Editura Didactică și Pedagogică, București.
18. Dur, I., 1994, *Noica. Între dandysm și mitul școlii,* Editura Eminescu, București.
19. Dur, I., 1999, *Noica – portretul gazetarului la tinerețe,* Editura Saeculum, Sibiu.
20. Eco, U., 1996, *Limitele interpetării*, Editura Pontica, Biblioteca Italiană, Constanța.
21. Eco,U., 1997, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Biblioteca Italiană, Constanța.
22. Eco,U., 2006, *Opera deschisă*, ed. a 4-a, Editura Paralela 45, Colecția Studii Literare, Pitești.
23. Ferry, L., 1997, *Homo Aesteticus*, Editura Meridiane, Biblioteca de Artă, București.
24. Flonta, M., 1998, *Cum recunoaștem pasărea Minervei ? Reflecții asupra percepției filosofiei în cultura românească*, Editura Fundației Culturale Române, București.
25. Grădinaru, M., 1994, *„Noica. Modelul ontologic*", Editura Septentrion, Iași.
26. Hadot, P., 1997, *Ce este filosofia antică ?*, Editura Polirom, Colecția Plural, Iași.
27. Hirghiduș, I., 1999, *Introducere în ontologia lui Constantia Noica*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
28. Husserl, E., 1994, *Filosofia ca știință riguroasă*, Editura Paideia, Colecția cărților de seamă, București.
29. Ianoși, I., 1996, *O istorie a filosofiei românești (în relația ei cu literatura)*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca.
30. Ianoși, I., 1998, *Constantin Noica între contemplație și extaz*, București.
31. Karnoouh, C., 1990, *L'invention du people. Chroniques de Roumanie* (Cap. *Constantin Noica, metaphysicien de l'ethnienation*), Editions Archanteres, Paris.
32. Laignel-Lavastine, A., 1998, *Filosofie și naționalism. Paradoxul Noica,* Editura Humanitas, București.
33. Lavric, S., 2008, *Noica și mișcarea legionară,* Editura Humanitas, București.
34. Liiceanu, G., 1991, *Jurnalul de la Păltiniș. Un model paideic în cultura umanistă*, Editura Humanitas, București.
35. Liiceanu, G., 1992, *Cearta cu filosofia*, Editura Humanitas, București (cap. *Filosofia și paradigma feminină a auditoriului*).

36. Liiceanu, G., 1996, *Epistolar*, Editura Humanitas (ediţia a 2-a), Bucureşti.
37. Macoviciuc, V., 1999, *Iniţiere în filosofia contemporană*, Editura Universal Dalsi, Bucureşti.
38. Marga, A., 1992, *Introducere în metodologia şi argumentarea filosofică*, Editura Dacia, Colecţia Propedeutica, Cluj-Napoca.
39. Marino, A., 1973, *Dicţionar de idei literare*, vol. I (A-G), Editura Eminescu, Bucureşti
40. Marino, A., 1974, *Critica ideilor literare,* Editura Dacia, Cluj-Napoca.
41. Marino, A., 1987, *Hermeneutica ideii de literatură,* Ed Dacia, Cluj-Napoca.
42. Mincu, M., 1993, *Textualism şi autenticitate*, Editura Pontica, Constanţa.
43. Moraru, C., 2000, *Constantin Noica. Monografie*, Editura Aula, Colecţia Canon, Braşov.
44. Noica, C., 1986, *Scrisori despre logica lui Hermes*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
45. Noica, C., 1987, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, Bucureşti.
46. Noica, C., 1990, *Jurnal filosofic*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
47. Noica, C., 1991, *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
48. Noica, C., 1992, *Mathesis sau bucuriile simple*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
49. Noica, C., 1992, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
50. Noica, C., 1993, *De Caelo*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
51. Noica, C., 1993, *Modelul cultural european*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
52. Noica, C., 1995, *Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibniz şi Kant*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
53. Noica, C., 1995, *Schiţă pentru istoria lui Cum e cu putinţă ceva nou*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
54. Noica, C., 1998, *Devenirea întru fiinţă (vol. 1 Încercare despre filosofia tradiţională; vol. 2 Tratat de ontologie)*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
55. Noica, C, 2007, *Jurnal de idei*, Editura Humanitas, ediţia a 2-a, Bucureşti.
56. Nozick, R., 1981, *Philosophical Explanations*, The Belknap Press of Harvard University Pres, Cambridge, Masachusetts.
57. Ornea, Z., 1995, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti.
58. Ortega y Gasset, J., 199, *Ce e filosofia ?,* Editura Humanitas, Bucureşti.
59. Paleologu, A., 1986, *Ipoteze de lucru* (Cap. *Despărţirea de Noica*), Editura Eminescu, Bucureşti.
60. Pavel, D., 1995, *Etica lui Adam,* Ed. Du Style, Colecţia Himera, Bucureşti.
61. Philonenko, A., 1991, *Qu'est – ce que la philosophie ? Kant et Fichte*, Paris.
62. Pleşu, A., 1996, *Chipuri şi măşti ale tranziţiei*, Editura Humanitas, Bucureşti.
63. Simion, E., 1976, *Scriitori români de azi,* vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti.
64. Simion, E., 1981, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia scriitor-operă,* Editura Cartea Românească, Bucureşti.
65. Simion, E., 1985, *Sfidarea retoricii,* Editura Cartea Românească, Bucureşti.
66. Vianu, T., 1971, *Filozofie şi poezie*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti.

# FUNCȚII SPECIFICE ALE UTOPIEI LITERARE

**Iuliana SAVU**
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

*L'utopie littéraire et l'histoire échangent des informations réciproques, mais l'enjeu didactique administratif est absent des ouvrages de ce genre. Les techniques spécifiques, la défamiliarisation de la société historique et la familiarisation du monde utopique sont déjà prévues dans le modèle fondateur. Par leur truchement, l'utopie diagnostique les status quo et formule l'idéal, sans délibérer et sans transférer cette tâche – impossible à accomplir – au lecteur. La «rentabilité» de l'utopie est épistémologique et axiologique par le fait que la polémique organisée dans l'espace de la fiction est destinée à se prolonger dans l'univers psychologique, mental du lecteur. Avec son ouverture vers l'éthique, le social et le politique, l'utopie présente, pour parler dans les termes de More, «deux puissance» et cela avec «adresse», c'est-à-dire d'une manière provocante et non concluante, tout en activant la conscience et la réflexion.*

În premisele ei pertinente, dezbaterea fezabilității utopiei se datorează rolului[1] pe care aceasta l-a jucat, prin însăşi condiția de discurs al unei epoci, în contact inevitabil cu celelalte discursuri ale ei. Formele utopiei absorb contextul istoric în care se decantează şi, astfel, își semnalează momentul apariției. Acest fapt poate explica atât lecturile deviante, nu numai de către istorie, dar şi în cadrul genului, de la o formă la alta, cât şi, la polul opus, confortul cititorului contemporan cu o formă care emerge, confort în termeni de fidelitate a realizării pactului de lectură, de fiabilitate a strategiilor de orientare a lecturii şi interpretării.

Un prim aspect semnificativ al tradiției utopiei literare îl constituie evoluția modului de construire a universului ficțional. În configurația completă din opera lui Thomas Morus, între două lumi, una reflectând direct, cealaltă – în negativ, se stabilea legătura necesară (şi suficientă exclusiv) juxtapunerii lor. Evocându-se reciproc, acuza şi idealul umanist domină secțiuni diferite ale textului. Atunci când, în termenii lui Gary Saul Morson[2], secțiunea-întrebare lipseşte, aşa cum se întâmplă în *Cetatea Soarelui* sau *Noua Atlandidă*, ea este subînțeleasă în secțiunea a doua, de răspuns, care conține totdeauna nucleul operei.

Ambiguitatea textului lui Morus este, însă, una dintre puținele calități care a câştigat acordul exegezelor. Între mijloacele echivocului amintim aici numai faptul că prescrierea de soluții alternează cu dezangajarea şi că subtitlul operei pare să lanseze o promisiune pe care textul propriu-zis nu o împlineşte: "cartea de aur" este prezentată laudativ ("pe cât de utilă, pe atât de plăcută"), dar scepticismul lui Morus

---

[1] Cf. Peter Ruppert, *Reader in a Strange Land (The Activity of Reading Literary Utopias)*. University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1986, p. 153: "I do not want to minimize the role that utopias may have played historically in achieving important social and political reforms. Nor do I wish to suggest that utopias are unimportant for political theory and practice, for they have obviously served as models for both."

[2] Vezi Gary Saul Morson, 1981, *The Boundaries of Genre (Dostoevsky's* Diary of a Writer *and the Traditions of Literary Utopia)*, University of Texas Press, Austin, p. 85.

(instanță ficțională) și dezicerea lui Rafael Hythlodeus de ideea împrumutării modelului optim conferă retrospectiv o anumită inconsistență utilității promise.

Așadar, principalele aspecte ale nonliterarității textului morian, înscrise în tradiția genului, sunt critica sistemului socio-politic și propunerea de soluții. Evident, cea dintâi își subsumează un drastic examen al înseși naturii umane, alcătuind două fișe de caracterizare, a europeanului și a variantei lui îmbunătățite din punct de vedere moral și caracterologic: utopieni, solarieni, bensalemieni etc. Nu totdeauna ambele trăsături care formează cuplurile antitetice sunt menționate, ci de obicei una o presupune pe cealaltă. Vocile critice sunt Morus și Rafael (în dialogul lui Rafael cu Morus și Petrus Aegidius, dar și în dialogul-în-dialog al lui Rafael cu Ioann Morton), acesta din urmă împrumutând, într-un anumit punct al discursului, privirea și judecata utopienilor. Artificiul este extrem de interesant, nu numai pentru că diversifică scenariul de emitere a criticii sau pentru că îndepărtează semnificativ conținutul criticii de persoana autorului, ci pentru efectul considerațiilor din perspectiva unei părți neimplicate. La polul opus acestui dezacord politicos, adresarea directă a lui Rafael către europeanul corupt capătă tonalități de imprecație.

Pe măsură ce se completează tabloul tarelor morale și, implicit, sociale, atitudinea lui Rafael descrie un grafic semnificativ. Cel care formulase soluții precise pentru îmbunătățirea sistemului social englez, pronunțându-le ca imperative, apoi prezentase sistemul juridic al polieriților și propusese cu naturalețe instituirea lui "*și* în Anglia"[1] (s.n.) este același care insistă asupra imposibilității transferului. Lăudat pentru bogăția experienței, înțelepciune și duh, Rafael respinge sugestia ascultătorilor săi, anume că ar putea fi de mare folos la o curte regală. Cunoscând trufia și corupția care domnesc în acest spațiu, el recurge la o proiecție cu amplă orchestrație dramatică și retorică, menită să îi convingă pe receptorii săi de zădărnicia și ridicolul bunelor intenții. Aparent irefutabilă, demonstrația sa este totuși anulată de Morus, care își exprimă dezacordul față de metodă. Atunci, mizantropul lasă loc idealistului cu vederi maniheiste: iritat de perspectiva jumătăților de măsură, a întârzierii și a străduinței anonime, Rafael propune o formă paradoxală de reformare radicală, bazată, desigur, pe împrumutarea modelului societății utopiene. Vizualizării entuziaste a implementării acestuia, Morus îi opune tocmai ușurătatea naturii umane, evocată anterior, în note mai sumbre, chiar de Rafael. Rămas fără argumente logice, exploratorul recurge la argumentul autorității experienței.

Desigur că toate acestea reprezintă, în primul rînd, o succesiune de convenții menite să justifice oportunitatea prezentării insulei Utopia. Dar, ca întreaga operă, ele sunt impregnate de o notă de specificitate, un compus de ambiguitate și contradicție, care le absolvă de osificare. Astfel, substituirea argumentului prin indicare și focalizare[2] sau, mai târziu, temerea povestitorului relativă la faptul că

---

[1] Thomas Morus, 1958, *Utopia (Cartea de aur a lui Thomas Morus, pe cât de utilă pe atât de plăcută, despre cea mai bună întocmire a statului și despre noua insulă Utopia)*, traducere din limba latină de Elefterie și Șt. Bezdechi, Editura Științifică, București, p. 63.

[2] Cf. Darko Suvin, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction (On the Poetics and History of a Literary Genre)*, New Haven and London, Yale University Press, p. 37: "At the basis of

aspectele prezentate vulnerabilizează 'pactul de ascultare' şi consecutiva subliniere prevenitoare a diferenţei dintre lumi conotează dubiul faţă de fezabilitatea utopiei. Numai vecinii utopienilor, ca unii care – după spusa lui Rafael către Morus – au fost şi au văzut, împrumută dregători din Utopia pentru o întocmire optimă a statului lor. Altfel, în încheierea expunerii sale, călătorul pare să claseze proiectul, precum speranţa: în definitiv, însuşi fundamentul societăţii utopienilor arată că între aceştia şi 'europeni' există o diferenţă de natură ontologică.[1] Asupra caracterului ei insurmontabil avertizează şi Morus, nu numai în fraza celebră care încheie textul, ci, poate mai semnificativ, în polemica despre eficienţa metodelor de optimizare a societăţii: "... nu pot fi toate bune, dacă nu sunt şi toţi oamenii buni. Şi cât amar de vreme se va scurge până atunci, nu-mi trece prin minte să aştept."[2]

Este limpede că Rafael Hythlodeus şi Morus nu sunt atât de uşor anticipabili sau de diferiţi cum au fost fixaţi în memoria culturală. Pe rând entuziaşti şi sceptici, ambii sunt proiecţii ale autorului, iar fragmentul în care lauda adusă lui Rafael deschide discuţia despre eficienţa lui la curtea vreunui principe constituie un pretext pentru autor de a medita la propria sa condiţie. Tactul – dacă nu arta – acestuia constă în organizarea unei polemici, iar nu a unui dialog plat, artificios, ca în *Cetatea Soarelui* sau *Noua Atlantidă*. Morus îi dă dreptate, dar îl şi contrazice pe Rafael, iar acesta din urmă face mai mult decât să catapulteze o serie de informaţii culese de aiurea.

Cum funcţia acestui „activism" nu se va lumina decât mai târziu, pentru moment ne interesează ceea ce pare a fi contradicţia majoră a operei, anume faptul că solicitarea unei prezentări minuţioase a insulei Utopia nu converteşte satisfacerea curiozităţii în pasiune, ci în scepticism, atât în cazul vorbitorului, cât şi al receptorului intraficţional. Totuşi, exprimarea disponibilităţii de a asculta şi încurajarea unei expuneri exhaustive, care expunere constituie chiar centrul de interes al operei, sunt semne clare ale preţuirii, fie ea şi camuflată. Cheia aparentului paradox şi a indeterminării aspectului preţuit de autor se află tot în textul operei, în „episodul" în care Morus propune metoda de compromis drept singura eficientă, chiar dacă rezultatele ei sunt parţiale. Fragmentul merită atenţie specială deoarece, în vreme ce Rafael rămâne ataşat de performanţele societăţilor „exotice", Morus converteşte imaginea lor într-un orizont, într-un reper abstract. În asentimentul lui Rafael cu privire la ineficacitatea popularizării modelului social al utopienilor, îi argumentează, în schimb, că tocmai această metodă face ineficientă experienţa lui şi îndepărtează pentru totdeauna lumile. Recomandarea lui îl scandalizează pe Rafael, fiindcă presupune renunţarea la ideea întemeierii *tale quale* a societăţii utopice în lumea cunoscută: "... încercă însă *o cale ocolită*, silindu-te, după puteri, să le înfăţişezi lucrurile cu pricepere, astfel încât ceea ce sforţările tale nu vor putea

all utopian debates, in its open or hidden dialogues, is a gesture of pointing, a wide-eyed glance from here to there, a «traveling shot» moving from the author's everyday lookout to the wondrous panorama of a far-off land..."

[1] *Cf. ibidem*, p. 59: "... utopia is the land for naturalistic human figures just slightly larger (more virtuous) than everyday nature."

[2] Thomas Morus, *op. cit.*, p. 74.

schimba în bine să devină cel puțin un rău cât mai mic."[1] (s.n.)

Deşi răspunsul–tiradă tinde s-o obscurizeze, propunerea lui Morus pare să facă referire la însăşi funcţia *Utopiei*, iar – peste timp – creează premisele decelării funcţiilor utopiei, în general. Explorând utopia literară din perspectiva teoriilor receptării – perspectivă abordată anterior, dar secundar, de către Darko Suvin şi Gary Saul Morson –, Peter Ruppert argumentează specificitatea efectelor şi eficienţei acestei clase de texte. Principiul esenţial al utopiei este contradicţia[2], susţine criticul, întrucât ea juxtapune critica actualităţii şi proiecţia idealului: lucidă şi înverşunată, cea dintâi acuză realitatea socio-istorică până la gradul la care să o reclame drept insuportabilă, în vreme ce a doua simplifică excesiv datele existenţei[3] şi, în orice caz, frustrează prin componenta inerentă a intangibilităţii. Departe de a semnala neputinţa utopiei de a ieşi dintr-un impas pe care singură l-a generat, menţinerea contrastului în cadrul operei este deliberată, fiindcă ea suspendă cititorul între familiarul prezentat în indezirabilitatea lui şi nefamiliarul atrăgător, familiarizat[4], dar inaccesibil şi, în cele din urmă, impropriu.

---

[1] *Ibidem*, p. 74.

[2] Vezi Peter Ruppert, *op. cit.*, p. 76.

[3] Cf. Gary Saul Morson, *op. cit.*, p. 77: "Utopia (...) surveys and describes a world that is not as complex as has been thought to be, a world where psychology, history, and social problems are a Gordian knot to be immediately cut rather than laboriously untied."

[4] În descendenţa lui Darko Suvin, care preluase conceptul de înstrăinare al lui Şklovski şi argumentase funcţiile cognitivă şi creatoare ale acesteia (vezi Darko Suvin, *op. cit*, p. 10), Peter Ruppert propune conceptul de defamiliarizare (care se regăseşte şi în lucrările, apărute ulterior, ale lui M. Keith Booker, fără referiri la cea în discuţie, a lui Peter Ruppert; posibil caz de paternitate dublă, numai că defazată, a lucrării de notorietate a lui Suvin). Peter Ruppert arată că utopia procedează mai întâi la defamiliarizarea timpului istoric şi spaţiului real, iar apoi la familiarizarea alternativei ne-locului şi ne-timpului (p. 39). Suvin, care defineşte pertinent utopia ca imposibilul posibil (vezi Darko Suvin, *op. cit.*, p. 43), *id est* posibilitatea de a proiecta imaginar şi literar ceea ce nu poate exista, insistă asupra faptului că, „inserată" pe harta lumii cunoscute, ţara imaginară nu determină o suspendare a conştiinţei timpului. A tânji după o altă, diferită lume, dar necesarmente localizată tot în a c e a s t ă lume face ca, dincolo de finalul textului, periplul cititorului să se încheie cu focalizarea lumii cunoscute. În asentimentul concluziei lui Suvin, Ruppert contrazice, totuşi, ideea aspectului de alternativă istorică a lumilor „exotice". Pe bună dreptate, dacă ne amintim că gestul întemeietor al regelui Utopos delimitează un spaţiu modificând o unitate geografică şi instituie un alt/nou timp – schimbând reperul de „cronometrare", dar, mai ales, suprimând relevanţa acestei măsurări. De altfel, utopia are nevoie să suspende ideea legăturii fizice între lumi, pentru ca, prevenind absurde aşteptări sau tentative de exod, să-şi poată îndeplini funcţia specifică. Nu întâmplător, textul care întemeiază genul este şi cel care subminează constant înţelegerea simplistă; în scrisoarea către Jerome Busleyden (face parte din rama textului, ficţională ca şi acesta; inexistentă în traducerile româneşti ale *Utopiei*, este accesibilă în ediţia *The Complete Works of St. Thomas More*, Volume 4, Edited by Edward Surtz, S. J. and J. H. Hexter, Yale University Press, New Haven and London, 1965, p. 23), Peter Giles menţionează cauza omisiunii care îl tulburase pe prietenul său: "...Raphael did not fail to mention even that [the geographical position of the island], but in very few words and as it were in passing, as if reserving the topic for

Pe de o parte, radiografierea societății dintr-un moment istoric determinat scoate în evidență contradicțiile existente în respectiva formă de organizare, modul și măsura în care ea limitează. Pe de altă parte, la intensificarea tensiunilor sociale conduce mai ales dublarea setului de valori, atitudini, norme, credințe, teorii active în sfera realului de setul inversat, după care se guvernează societatea utopică. Stabilind premise și înfățișând „probe”, utopia – se știe – refuză să delibereze, dar nici nu transferă această sarcină – în litera ei, insolvabilă – cititorului. Altfel spus, își angajează „personajele” în simplificări nerezonabile (cazul lui Rafael Hythlodeus este cel mai echivoc, însă opinia comună extrapolează intransigența și fervoarea lui, consacrându-le drept mărci ale utopiei „clasice”), dar, în fond, pregătește tocmai respingerea soluțiilor formulate în text, fiindcă miza ei este să predispună cititorul la un exercițiu reflexiv personal. Indicând tarele sociale și licitând o imagine ideală a fericirii, utopia perturbă și neliniștește, provoacă dubii, dar și (re)trezește speranța; interoghează vechea problemă a fericirii și, în același timp, dezvăluie istoricitatea formei/-elor de organizare socială; creează dispoziții pentru schimbare și, mai ales, activează conștiința responsabilității cititorului față de orizontul său de așteptare și față de valorile prin care se definește[1].

Se clarifică astfel, în sfârșit, faptul că utopia literară nu planifică, prescrie sau anticipează, nu conduce la pierderea imunității sociale, nici nu se rezumă la o temporară funcție consolatoare sau – în cel mai bun caz – numai la o constantă funcție cognitivă. Subliniind faptul că textul validează lectura care nu se atașează simplist de reprezentările din cuprinsul lui[2], Peter Ruppert susține condiția hibridă a utopiei și, în același timp, pare să o extragă din clasa textelor propriu-zis didactice. Situată în continuitatea unor observații ale lui Gary Saul Morson[3], lucrarea sa rafinează sensibil înțelegerea modului de semnificare al utopiei –

another place. But, somehow or other, an unlucky accident caused us both to fail to catch what he said. While Raphael was speaking on the topic, one of More's servants had come up to him to whisper something or other in his ear. I was therefore listening all the more intently when one of our company who had, I suppose, caught cold on shipboard, coughed so loudly that I lost some phrases of what Raphael said. I shall not rest, however, till I have full information on this point, so that I shall be able to tell you exactly not only the location of the island but even the longitude and latitude – provided our friend Hythlodaeus be alive and safe.”

[1] Pentru a nu încărca textul cu trimiteri, am ales prezentarea rezumativă; teza este argumentată detaliat în cuprinsul lucrării, cu atenție la modul în care utopiile construiesc ceea ce autorul numește “efect(ul) ideologic” (Peter Ruppert, *op. cit.*, p. 60).

[2] Vezi Peter Ruppert, *op. cit*, p. 52.

[3] Faptul că semnificația utopiei nu este imediat derivabilă din discurs (Gary Saul Morson, *op. cit.*, p. 78: “The meaning of a literary utopia is not *limited* to the propositional assertions immediately derivable from the author's or delineator's pronouncements.” (s.a.)), precum și construirea textului astfel încât să mijlocească o lectură neliniștitoare, prin contrarierea certitudinilor simplificatoare ale cititorului cu cele ale călătorului sau ghidului (Ibidem, p. 92: “The experience of reading them [utopias] is likely to prove unsettling, and so it is meant to be. Designed to overcome epistemological complacency, utopias render habits of classification and interpretation problematic. Themselves given to categorical assertions, they systematically defamiliarize received categories.”).

esențialmente provocativ, iar nu distributiv – tocmai prin refuzul de a justifica teza exclusiv prin prisma receptării estetice. Dacă Ruppert îndrăznește să aproximeze că o lectură corespunzătoare poate să modifice convingerile sociale ale cititorului, Morson încadrează prudent utopia (și antiutopia) în așa-numita "literatură a înțelepciunii", ca "gen(uri) al(e) rezolvării de probleme"[1]. Urmărește modul în care se construiește efectul extraestetic, dar cu grija de a nu vorbi decât despre procedee literare, ca și cum alegerea lor nu ar fi influențată de intenții eterogene. De pildă, analizând tipurile de incipit și de final, recunoaște un sistem propriu utopiei de a instaura regimul ficțional și apoi a-l depresuriza, dar pune acest fapt pe seama d i d a c t i c i s m u l u i ei.[2] Pertinentă, argumentația suferă totuși din pricina calificării utopiei ca literatură didactică, care poate fi acceptată numai *sensu lato*: altfel, suntem în fața unui caz de didacticism paradoxal, fiindcă oarecum ermetic. Exegetul însuși nu riscă aproximarea conținuturilor acestei instruiri, fapt ce confirmă retrospectiv o observație a lui Darko Suvin, anume că, din punct de vedere filosofic, utopia este (o) metodă[3].

O altă linie de succesiune în seria celor trei lucrări, așadar de continuitate, precum și de nuanțare și remaniere, poate fi semnalată în ceea ce privește structura de text deschis a utopiei. Semnalat de Darko Suvin[4], aspectul este argumentat din dublă perspectivă de către Gary Saul Morson: pe de o parte, în cadrul unei pledoarii pentru considerarea literarității utopiei[5] – ceea ce impune derivarea semnificației, iar nu extragerea ei, pe de altă parte, indicându-l drept condiție necesară exercitării funcției didactice. La Peter Ruppert, este deja una dintre tezele lucrării, alături de cea referitoare la efectele și eficacitatea utopiei. În mod previzibil, interesul pentru receptarea acestei categorii de texte face să se întrepătrundă demersurile analitice aferente celor două idei, demersuri retrospectiv separabile, dar care, în fond, se informează și se susțin reciproc.

În primă instanță, criticul relativizează ideea lui Morson cu privire la presiunea exercitată asupra cititorului în sensul aderării la opiniile și soluțiile oferite în text. Aparent, condiționarea este absolută, o dată ce călătorul sau ghidul înfățișează imaginea unei lumi a armoniei, dreptății, protecției etc., întemeiată pe valori care constituie mereu numai „orizontul" societăților istorice. A nu le recunoaște ca benefice pune sub semnul întrebării buna-credință a receptorului, dar acceptarea, precum refuzul sunt facile și ineficiente deopotrivă. Respingerea, afirmă criticul[6], se bazează pe valori pe care le deținem deja, prevenind efectele textului și menținând esențialmente intacte așteptările și convingerile sociale. La celălalt pol,

---

[1] Vezi Gary Saul Morson, *op. cit.*, p. 84.
[2] Vezi *ibidem*, p. 95.
[3] Vezi Darko Suvin, *op. cit.*, p. 52.
[4] Vezi *ibidem*, p. 51: "Though formally closed, significant utopia is thematically open: its pointings reflect back upon the reader's «topia»."
[5] Vezi Gary Saul Morson, *op. cit.*, p. 78: "Insofar as such works are designed or read as literature (...) their meaning includes (...) a more general commendation of a *kind* of thinking that (...) particular assertions instantiate and exemplify but do not exhaust." (s.a.)
[6] Vezi Peter Ruppert, *op. cit.*, p. 52.

acceptarea trădează acelaşi ataşament faţă de valorile practice şi aceeaşi postură pasivă a cititorului, inapetent faţă de conştientizarea contradicţiilor sociale şi, în egală măsură, ignorant al strategiilor contradictorii ale textului[1]. Oferind soluţii simplificatoare, nepotrivite şi inaplicabile, utopiile impun cititorului un exerciţiu reflexiv, critic la adresa societăţilor utopice pe care ele însele le proiectează, precum şi a celor istorice pe care, implicit sau explicit, le pun în discuţie[2].

În concluzie, aplicând teoria lui Umberto Eco, Peter Ruppert descrie utopia ca text închis din punct de vedere formal, dar deschis prin efectele ideologic–perturbatoare. Dublei posibilităţi de clasificare îi corespund două tipuri de constrângere a cititorului: "…we are asked to suspend our critical faculties and convert to utopian values; but we are also asked to become more critical and more disbelieving since the utopian solutions are themselves paradoxical, or, at least, are not without their contradictions. Indeed, it is just where utopias seem most closed – in their formulas for the perfect society – that they are in fact most open (…). Conversely, it is just where utopian texts are apparently most open – in their dialectical structuring – that we discover the text exercising a considerable degree of determinacy over how it will be read…"[3]

Reîntorcându-ne la sfatul dat de Morus lui Rafael Hythlodeus, credem că metafora "căii ocolite" poate fi considerată emblematică pentru metoda utopiei literare. Cu deschidere spre etic, social şi politic, aceasta înfăţişează "după puteri" şi "cu pricepere", adică provocator şi neconcludent, activizând conştiinţa şi antrenând reflexivitatea. Evident, rentabilitatea ei epistemologică şi axiologică decurge din organizarea unei polemici, prelungită din spaţiul virtual al ficţiunii în cel psiho-mental al cititorului. În acest sens, deşi culpabilizată pentru orori din istorie, utopia literară este una dintre cele mai chibzuite forme ale utopismului, fiindcă, din nou în termenii lui Peter Ruppert, oferă un spaţiu neutru de experimentare şi testare, în care identităţile şi diferenţele pot fi stabilite, cel puţin temporar[4]. Anatemizarea ei este injustă tocmai fiindcă modelul "celei mai bune întocmiri a statului" nu a fost nicicând realizat în istorie, fapt pe care îl probează numeroasele şi înverşunatele reproduceri ratând mereu elementul-cheie, însemn infailibil al originalului: asigurarea fericirii.

---

[1] Vezi *ibidem*, p. 73. Autorul detaliază: "Utopia is synonymous with a desire for social change but constructs a system that denies any further changes; it sets out to liberate us from forms of social manipulation and containment but provides us with a system that (...) also becomes oppressive, is itself constraining and manipulative; it unmasks existing ideology as contradictory but then masks the significance of this recognition with an ideology that pretends to be the end of ideology. In presenting itself to us as a fully realized project, utopia attempts to disguise its fictive status and to deny its own contingent role in historical process."

[2] Vezi *ibidem*, p. 51.

[3] *Ibidem*, p. 62.

[4] Vezi *ibidem*, p. 159.

**Bibliografie**

1. Booker, M. Keith, 1994, *Dystopian Literature (A Theory and Research Guide)*, Greenwood Press, Westport, Connecticut.
2. Booker, M. Keith, 1994, *The Dystopian Impulse in Modern Literature (Fiction as Social Criticism)*, Greenwood Press, Westport, Connecticut.
3. Morson, Gary Saul, 1981, *The Boundaries of Genre (Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia)*, University of Texas Press, Austin.
4. Ruppert, Peter, 1986, *Reader in a Strange Land (The Activity of Reading Literary Utopias)*, University of Georgia Press, Athens, Georgia.
5. Suvin, Darko, 1979, *Metamorphoses of Science Fiction (On the Poetics and History of a Literary Genre)*, New Haven and London, Yale University Press.

# FELICIA MIHALI: UN QUESTIONNEMENT CONSTANT SUR LES RACINES ET L'EXIL

**Elena-Brândușa STEICIUC**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Arrivée au Québec il y a plus d'une décennie, la Roumaine Felicia Mihali est l'auteure de cinq romans, publiés dans son pays d'adoption: Le pays du fromage (2002), Luc, le Chinois et moi (2004), La Reine et le Soldat (2005), Sweet, sweet China (2007) et Dina (2008), tous parus chez X Y Z éditeur.*

*Les écrits de cette «migrante», dont le nom peut figurer avec justesse à côté de ceux de Marco Micone, N. Kattan ou Y. Chen, témoignent de son questionnement constant sur l'exil, les racines, la migration, la nouvelle identité des immigrés. Felicia Mihali, qui a commencé sa carrière en Roumanie (où la critique la considérait «un talent de 24 carats») propose à ses lecteurs des formules narratives alliant une écriture traditionnelle à l'expérimentation scripturale. Au Québec, la sincérité et la force de ses écrits lui ont attiré la comparaison avec les romans de jeunesse de Marie-Claire Blais.*

*Mon intervention se propose d'aborder la production littéraire de la jeune auteure dans la perspective de certains axes de réflexion, à savoir: l'intégration de l'artiste dans le nouveau pays; l'écrivain dans la diversité culturelle canadienne, contribuant ainsi à l'enrichissement d'un patrimoine littéraire qui nous intéresse tous.*

Felicia Mihali, cette «nouvelle voix qui émerge» au sein des écrits féminins du Canada français apporte par sa production littéraire une vision et une perception du monde dans laquelle Orient et Occident sont inclus et qui met à profit les deux versants de son identité: la roumanité profonde; l'appartenance à l'espace d'accueil.

Ses deux premiers romans publiés à Montréal reprennent ses premiers textes rédigés en roumain, qui avaient valu à l'auteure des chroniques enthousiastes dans la presse littéraire,[1] où le critique Alex Stefanescu la nommait «un talent de 24 carats», remarquant entre autres le style «offensif et démystificateur» de Felicia Mihali qui, en tant qu'écrivain, a «les gestes décidés et expéditifs de ceux qui attrapent les serpents.»[2]

En effet, *Le pays du fromage* - ce premier volume qui a fait couler beaucoup d'encre -, semble reposer sur le cioranien «inconvénient d'être né» dans un pays obscur, auquel l'héroïne a du mal à s'adapter, surtout à ses odeurs très persistantes, comme celle du fromage, leitmotiv du texte. Une jeune femme mal dans sa peau quitte la capitale à la suite d'une crise maritale et de son licenciement, pour revenir dans le village presque désert de ses ancêtres. Elle vivra pendant quelque temps dans la maison de ses parents et le texte n'est que le journal de cette période, où chacun des seize chapitres porte le nom d'un mois, sans préciser l'année, alors que les repères spatiaux sont plus précis, le village se trouvant «quelque part entre les petites villes de Rochiori et de Draganeshti-Olt, à environ 160 kilomètres de Bucarest.»[3]

---

[1] *România literară*, no. 32, 1999, p. 8.
[2] *Idem.*
[3] *Le pays du fromage,* Montréal, XYZ Editeurs, 2002, p. 19

Tout tombe en ruine autour d'elle, qui s'engouffre dans une sorte de torpeur, d'apathie d'où rien ne peut la tirer, ni son enfant, ni les divers amants de passage dans le village. Ne s'occupant presque plus du petit Daniel, la diariste vit dans un monde de fantasmes où des images d'ancêtres se mêlent à des figures mythiques. Jour après jour, la jeune femme s'incruste plus profondément dans cet espace où les divers objets, les odeurs, la végétation lui rappellent son enfance au sein d'une famille paysanne typique du Midi. Elle revisite ainsi son passé et celui de toute la communauté, dont elle se rappelle les traditions et coutumes, les pratiques amoureuses et les interdits, tout cela sur le ton d'une personne qui après avoir plongé dans les profondeurs de sa psyché n'a plus envie de monter à la surface. Voilà pour ce qui est du «rituel compliqué» auquel se livrait le grand-père pour se raser, revu avec les yeux de l'enfant:

*«Il commençait dès le matin, en aiguisant son ancien rasoir sur une ceinture de cuir, héritée de son père à cet usage. Le petit bol d'eau bouillie, le morceau de papier sur lequel on amassait les résidus de mousse mêlés de poils durs, le savon où il frottait sans hâte le blaireau dégarni, étaient devenus pour notre famille une coutume si importante que tout le monde arrêtait son travail pour s'y consacrer. Le lieu choisi pour cette opération nous gênait tous. Mon grand-père s'assoyait sur une haute chaise, devant un miroir presque sans tain et demandait cérémonieusement chaque objet tour à tour, sans bouger.»*[1]

Cette aboulie extérieure se double d'une riche activité fantasmatique. Nous nous en tenons ici à la définition du fantasme donnée par *Le Vocabulaire de la psychanalyse*[2] de Jean Laplanche et J. B. Pontalis, selon lesquels, en bonne tradition freudienne, il s'agirait d'un «scénario imaginaire où le sujet est présent et qui symbolise, d'une manière plus ou moins déformée par les processus de défense, l'exaucement d'un vœu, et, en dernière instance, d'un vœu inconscient.»[3] La jeune femme s'identifie donc, dans ses fantasmes de plus en plus fréquents à ses aïeules, une longue série de femmes dont la relation de couple était gouvernée par la violence:

*«Je ne voulais plus me réveiller. Je devenais Marie, la belle Marie, la mère de ma grand-mère, qui se promenait pieds nus dans la poussière des chemins, à travers les champs fraîchement moissonnés, derrière un petit troupeau de chèvres. J'aimais la torture à laquelle elle était soumise et qui devenait la mienne. J'avais choisi la violence, la force qui menaçait sa vie à chaque pas, la vie qui se déployait en plein air, sous la chaleur et la lumière, dans un monde qui n'avait pas perdu son sens, sa raison d'exister.»*[4]

Dans ce pays fruste où «tout était estimé selon la valeur du fromage et tout sentait le fromage», dans cette Roumanie profonde et presque intemporelle de son enfance, l'amour était encore considéré un «sentiment primordial», alors que la sexualité était frappée d'interdit, du moins dans le discours public, comme la

---

[1] *Op. cit.*, p. 73.
[2] Paris, Presses Universitaires de France, 1990, Bucarest, Humanitas, 1995 (trad. roum.)
[3] *Op. cit.*, (trad. roum), p. 154.
[4] *Op. cit.*, p. 115.

narratrice se souvient:

*«Rien n'était si vulnérable, si honteux que la partie inférieure du corps. Malgré la grossièreté, voire la vulgarité des jurons, la relation d'amour restait ici couverte d'une grande pudeur. J'avais la preuve que c'était cette morale sexuelle qui avait tenu ce monde-ci en vie.»*[1]

Cette civilisation rurale, rudimentaire peut-être mais authentique, où la jeune femme cherche un dernier refuge contre son «étrange tristesse» s'est lentement dissolue à partir des premières années du communisme, faisant place à un kitsch tout-puissant. Quittant la capitale et ses «colosses en ciment» elle fait, par ce voyage, une dernière tentative de changer le cours de son destin. Mais la maison de son enfance s'écroulera, finalement, sur elle et cet incident, hautement symbolique, mettra fin à son isolement, par un retour forcé à la ville. Pourtant, une fois la boucle bouclée, elle comprend que ce cycle n'aura été qu'une étape et que sa trajectoire, comme celle de tout être humain, est vouée à la finitude:

*«...j'avais compris que toute tentative contre la décrépitude est vaine. Je n'étais pas plus douée que la moyenne pour apprendre. Toute expérience me laissait indifférente et de les autres allaient m'obliger à devenir vraiment stupide. Dès maintenant, rien ne pourrait arrêter ma chute.»*[2]

Par son premier texte écrit directement en français, *La Reine et le Soldat,* Felicia Mihali propose aux lecteurs une minutieuse et majestueuse reconstitution historique, un face à face subtil entre Orient et Occident, ce qui constitue d'ailleurs un des axes majeurs de sa réflexion artistique. Elle y reconstruit avec les moyens du prosateur une époque ancienne de l'histoire des Perses, immédiatement après la conquête du pays par Alexandre le Grand. Sur cette toile de fond se déroule la rencontre des deux personnages, la reine Sisyggambris, mère de Darius, et le jeune soldat grec Polystratus, chargé de la garde du palais et donc des appartements de la reine. L'attraction entre les deux est inévitable, car la reine, même vieille femme, symbolise aux yeux du soldat rustre et mal odorant le comble du raffinement oriental, alors que pour elle, il représente la force virile du conquérant venant d'Occident, le pouvoir qui fascine et qu'il faut «domestiquer» par tous les moyens, y compris l'érotisme.

Le thème des contraires qui s'attirent est présent d'un bout à l'autre du texte, car tout sépare les deux protagonistes: l'âge, le statut social, l'espace culturel d'origine. La reine est attirée par toutes ces civilisations à l'extérieur de son royaume et, pour son époque et pour son âge, elle est une grande voyageuse, qui trouve toujours la force de dépasser ses limites: elle accompagne Alexandre le Grand, qu'elle adopte et appelle Iskenderun, en Egypte, renonçant à ses habitudes alimentaires pour adopter celles des autres cultures, par exemple le vin. À la fin des guerres elle épouse le soldat et l'accompagne dans son pays natal pour arriver *incognito* à Athènes au moment où la ville réunissait des figures comme Arisotote ou Thalès de Milet. Femme cultivée, elle lit dans le texte *L'Iliade,* se laissant rêver

---

[1] *Op. cit.*, p. 60.
[2] *Op. cit.*, p. 217 *(fin du roman)*.

comme une Emma Bovary *avant la lettre* et enrichissant son bien aimé des qualités des personnages mythiques. D'ailleurs, de subtils échos intertextuels traversant l'espace du roman, dans un va-et-vient qui relie l'antiquité aux temps postmodernes.

Cette époque de grandes conquêtes et de grands empires est probablement l'époque des premiers métissages à grande échelle de l'histoire. Une osmose particulière se passe entre les soldats d'Alexandre et les femmes orientales. Les premiers «avaient déjà épousé des étrangères qui leur avaient donné des enfants. Et quelle institution provoquait le plus rapidement la perte des anciennes coutumes et l'acquisition de nouveaux us, sinon la famille ? Beaucoup vivaient maintenant presque entièrement selon les nouvelles règles, ayant renoncé à la moitié de celles connues en Macédoine ou en Grèce.»[1] Quant aux femmes, surtout aux belles Perses qui rêvaient d'Alexandre, voilà ce qu'en pense la reine, dont l'attitude est emblématique à cet égard:

*«Les femmes de toute race et de tout âge étaient fières de partager le lit de l'homme le plus puissant du monde: le fait de coucher avec l'ennemi ne gâchait en rien leur jouissance.»*[2]

Mais *La reine et le soldat* joue également sur le parallélisme entre passé et présent et de nombreux clins d'œil renvoient à ce début de millénaire particulièrement mouvementé: la question des migrations en masse et de l'exil, le terrible «clash» des civilisations, qui oppose de plus en plus le monde occidental et l'Orient et même guerre d'Irak. La figure d'Alexandre qui brandit «comme un drapeau» l'idéal démocratique et vient en Orient pour délivrer des peuples «qui ne voulaient pas être délivrés» renvoie implicitement à l'actualité de la guerre en Irak et en Afghanistan, où – *mutatis mutandis* - la situation ne diffère pas beaucoup:

*«Les populations du milieu du continent ne l'accueillaient pas comme un libérateur, mais comme un oppresseur antipathique. [...] Ces peuplades de l'Indus s'accommodaient fort bien de la paix imposée par les suzerains locaux, avec qui elles parlaient la même langue et partageaient les mêmes coutumes. Elles ne voulaient pas voir de si près leur nouveau sauveur qui les libérait malgré eux. Elles détestaient que els autres résolvent leurs conflits et surtout qu'ils utilisent d'autres moyens que ceux qu'elles connaissaient depuis la nuit des temps. Et, s'ils le faisaient, ils ne devaient s'attendre ni à leur amitié ni à leur reconnaissance. Ceux qui s'avancent sur le territoire des autres ne sont en aucun cas des libérateurs.»*[3]

On le voit bien, à travers les amours ou les empires qui naissent et qui meurent, à travers les guerres et les épopées qui les racontent, rien n'est nouveau sous le soleil…

Le plus récent titre de Felicia Mihali, *Sweet, sweet China* (2007) est un ouvrage au croisement du roman, du journal et du reportage, écrit à la suite d'une expérience personnelle passionnante: une année passée à Beijing en tant que professeur de français, dans une institution privée assurant la formation linguistique

[1] *La reine et le soldat,* Montréal, XYZ Editeurs, 2005, p. 158.
[2] *Idem,* p. 51.
[3] *Idem,* p. 139.

des futurs immigrants au le Québec.

La formule narrative est originale, en résonance avec l'espace culturel que les lecteurs sont invités à découvrir: trois déesses (Sakiné, déesse du regard et principal narrateur; Désirée, déesse du goût; Flora, déesse de l'odorat) accompagnent en Chine, comme un narrateur omniscient, une Québécoise de date récente «afin de consigner un bref épisode de sa vie.»[1] Il n'est pas difficile de détecter en la personne d'Augusta l'auteure elle-même, dont on peut lire de temps en temps des pages de journal, car les déesses qui la surveillent ont accès à tout ce qu'elle fait et pense et peuvent entrer même dans son ordinateur…

Mis de côté cet aspect ludique de fable postmoderne à laquelle on est conviés d'assister, le texte de cet ample volume est un *patchwork* composé de plusieurs types de textes, à savoir: textes descriptifs (genre «grand reportage», genre «relations et impressions d'un étranger en Chine»); de textes du type «journal», notant le quotidien de la diariste, les personnes qu'elle rencontre, ses états d'âme etc.; de narrations enchâssées entre les deux, qui reprennent divers motifs mythiques chinois, pour en faire des récits-fleuve (par exemple, l'histoire de Mei, la fille qui se cache dans une toile pour fuir son époux). Tout cela ne fait que trahir le grand intérêt de l'étrangère qu'elle est pour la Chine, de même que son ambition permanente de dépasser ses propres limites.

Le journal est la preuve qu'Augusta veut sincèrement pénétrer derrière la couche d'images et d'idées reçues dont se pavanent les touristes étrangers à la fin d'un voyage à Beijing. Elle a tout d'abord la chance de passer ses journées avec de vrais Chinois, provenant des diverses provinces du pays et qui font des efforts considérables pour apprendre la langue de Voltaire et ensuite s'expatrier au Québec. Parfois, comme le temps presse et la grammaire française s'avère être difficile, ils apprennent par cœur les réponses censées plaire à l'officier du consulat de Hong Kong.

Le quotidien d'Augusta et de ses élèves se passe dans un immeuble banal de l'immense capitale chinoise où, malgré les buildings en acier des dernières années, l'aspect général qu'Augusta note est celui d'*«une ville communiste typique, telle que Moscou, Varsovie, Bucarest ou Sofia: des blocs en béton, des rues peuplées et poussiéreuses. Les communistes ont détruit tout ce qui était ancien pour y bâtir de hautes cages en ciment afin d'abriter les milliers de villageois venant en ville à la recherche du travail. Ici, ce ne sont que les petits restaurants avec leurs portes peintes en bleu et rouge, les fenêtres au châssis en bois sculpté et les lampions accrochés à l'extérieur qui font la différence. Je ne sais pas comment je vais supporter la laideur de mon quartier et l'inconfort de ma demeure.»*[2]

Malgré les conditions de travail pas du tout accueillantes, la professeure établit avec ses élèves chinois des rapports très amicaux, car ils représentent «des bâtons mous d'argile qu'elle doit modeler et envoyer au Québec transformés en bons francophones.»[3] A travers ces hommes et ces femmes modestes, mais travailleurs

---

[1] *Sweet, sweet China,* Montréal, XYZ Editeurs, 2007, p. 11.
[2] *Op. cit.*, p. 25.
[3] *Op. cit.*, p. 33.

et généreux, Augusta découvre (surtout lors des repas pris ensemble) «une société qui a gardé son humanisme primitif, où l'individu partage tout avec sa tribu.»

D'autre part, comme elle est québécoise depuis quelques années seulement, censée enseigner une langue qui n'est pas sa langue maternelle, la jeune professeure ne peut pas s'empêcher de réfléchir, dans son journal, à la condition de l'immigrant et à ce désir irrépressible de partir vers des horizons nouveaux, de franchir la frontière de la langue. Le thème de l'exil, avec tout son corollaire d'insécurité, d'humiliation, d'angoisse apparaît dans son journal vu dans une double perspective: celle des souvenirs récents d'Augusta, celle des espoirs un peu fous des candidats chinois à l'immigration:

*«La mémoire d'immigrante d'Augusta est récente: elle garde encore au palais de sa bouche le goût de l'arrivée, elle voit encore le contenu de ses bagages où livres, casseroles, serviettes, vêtements, toiles se mêlaient dans un fatras indescriptible. Elle se souvient très bien de la déprime d'un certain matin du mois de mars, le lendemain de son arrivée à Montréal. Comment oublier et comment les envier pour les moments où eux aussi allaient peut-être regarder la rue à travers une fenêtre à moitié couverte de neige du sous-sol d'un immeuble du quartier Verdun ? Comment ne pas imaginer leur étonnement lorsqu'ils verraient un Indien enturbanné marcher deux pas devant sa femme emmitouflée dans une canadienne laissant voir les pans de son sari en soie ?»* [1]

Finalement, après une année passée au pays de ses rêves, Augusta est «guérie de sa nostalgie de la Chine», comme la déesse narratrice le note à la fin de sa relation. En fait, ce périple aura servi en égale mesure à Augusta comme terme de comparaison. Désormais, elle assumera son nouveau statut et sa nouvelle identité, car elle est:

*«...contente d'être à Montréal et de lui appartenir, même si ce n'est qu'à travers les liens fragiles tissés par ses nouvelles cartes d'identité, par son nouveau numéro de téléphone et par son nouveau code postal. Elle est contente de voyager maintenant, dans ce métro, à coté de quelques voyageurs fatigués, contente de reposer ses yeux sur une publicité colorée annonçant le début des cours à l'Académie d'art ainsi qu'une exposition de papillons au jardin botanique.»* [2]

*

Faisant partie, tout comme ses prédécesseurs Marco Micone, Sergio Kokis ou Abla Farhoud, de cette catégorie d'écrivains appelés «migrants», Felicia Mihali démontre par ses romans qu'elle est plus que jamais enracinée dans l'espace des lettres québécoises, où elle représente et représentera à coup sûr une «voix venue d'ailleurs», de cette Roumanie profonde qu'elle fait connaître à ses nouveaux compatriotes.

---

[1] *Op. cit.*, p. 65.
[2] *Op. cit.*, p. 324.

**Bibliographie:**

Ouvrages de Felicia Mihali:

a) publiés en Roumanie:

*Tara brînzei*, Bucarest, Editura Image, 1998.
*Mica istorie* , Bucarest, Editura Image, 1999.
*Eu, Luca şi chinezul*, Bucarest, Editura Image, 2000.

b) publiés au Canada:

*Le Pays du fromage*, Montréal, XYZ éditeur, 2002.
*Luc, le Chinois et moi*, Montréal, XYZ éditeur, 2004.
*La reine et le soldat*, Montréal, XYZ éditeur, 2005.
*Sweet, Sweet, China*, Montréal, XYZ éditeur, 2007.

**Bibliographie critique**

1. Laplanche, J., Pontalis, J. B., 1990, *Le Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, Presses Universitaires de France, Bucarest, Editura Humanitas, 1995 (trad. roum.).
2. Ştefănescu, Alex, 1999, «Un talent de 24 de carate», *România literară*, no. 32, p. 8.
3. Steiciuc, Elena-Brandusa, 2007, «La rencontre avec la nouvelle langue s'est produite sur et dans mes textes», entretien avec Felicia Mihali, *Atelier de traduction,* no. 7, Editions Universitaires de Suceava, p. 15.

# PANAIT ISTRATI - ONCLE ANGHEL/MOŞ ANGHEL. UN EXERCIŢIU DE ANALIZĂ STILISTICĂ

**Ionela ŞTEFAN**
Şcoala Doctorală, Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

*L'option pour le thème formulé pourrait être expliquée par la nécessité d'eclaircissement de l'appartenance de l'écrivain Panait Istrati, dans la perspective du monde fondé à travers ses créations. Autrement dit, dans cette étude on va observer et analyser les différences entre les deux „variantes" (français et roumain), qui représentent plus que deux variantes (au sens précisé par l'écrivain même dans ses lettres, là où il explique sa décision de traduire ses propres écritures.*

Opţiunea pentru tema formulată ar putea fi explicată prin necesitatea clarificării apartenenţei scriitorului Panait Istrati, din perspectiva lumii întemeiate în creaţiile sale. Altfel spus, în această lucrare vor fi observate şi analizate diferenţele dintre cele două „variante" (franceză şi română), care sînt mai mult decît două variante (în sensul precizat de scriitorul însuşi în scrisorile prin care îşi motivează decizia de a-şi traduce propriile scrieri). Se poate spune că, şi înainte de a-şi vedea scrierile *trădate* de traducători, scriitorul şi-a văzut opera mai „străină" decît ar fi fost dacă ar fi scris-o de la început în româneşte, iar îndemnul de a o traduce a fost mai mult decît datoria de a răspunde traducerilor altora cu imaginea adevărată a operei sale, a fost dorinţa de a o face cunoscută (această lume şi modul lui de a o vedea) mai ales acelora cărora ea le aparţinea.

Din acest unghi va fi abordată problema "cazului" Panait Istrati, care încetează să mai fie un caz, din momentul în care se recunoaşte în varianta românească o re-creaţie, o rescriere a operei (ce cuprinde o lume construită semantic, încă de la început, în româneşte). Această ipoteză poate fi verificată prin numeroasele exemple din textele din ediţiile bilingve, în care pot fi identificate diferenţe cu implicaţii în construirea discursului narativ. Diferenţele în privinţa întrebuinţării lexicului şi a timpurilor verbale, lipsa unor paragrafe şi apariţia altora, diferenţe în dispunerea lor de la o variantă la alta, toate acestea sînt mai mult decît probleme ce ţin de traducerea dintr-o limbă în alta (devin dovezi ale intenţiei scriitorului de a-şi mărturisi sentimentul apartenenţei la literatura română, traducîndu-şi scrierile, ce au devenit universale prin limba franceză, în limba în care au fost gîndite de la început). Prin urmare, varianta în limba română nu e doar o altă variantă, ci o scriitură diferită.

Vor fi urmărite (prin analiza lexicului) schimbările de la o variantă la alta şi modul în care aceste schimbări devin decisive în construirea unor lumi narative diferite. Primele observaţii cu privire la rescrierea operei lui Panait Istrati le face scriitorul însuşi în scrisoarea din data de 15 aprilie 1925 adresată editorului I. G. Hertz, în care justifică decizia sa de a-şi traduce scrierile prin nevoia unei conştiinţe artistice de a-şi reda opera limbii în care a fost gîndită. În acelaşi an, o dată cu apariţia versiunii româneşti a volumului *Moş Anghel,* la editura „Renaşterea",

Panait Istrati face cunoscută cititorilor din România dorința sa ca acest text să fie receptat ca o nouă scriere. În aceeaşi perspectivă a reconsiderării operei lui Panait Istrati se înscriu şi abordările unor critici literari precum Tudor Vianu şi Garabet Ibrăileanu (*Scriitori români şi străini*, 1921). Aceste poziții au fost adesea invocate în următoarele decenii de către exegeți ai operei scriitorului cu intenția de a deconstrui clişeul exotismului creației istratiene, trăsătură a scrierilor sale care l-ar fi impus în literatura franceză (efect produs atît de alegerea temelor cît şi de limbaj), aşa cum, altă dată, a răspuns scriitorul însuşi acuzațiilor lui N. Iorga (într-o scrisoare deschisă în 1924).

Limba condiționează întemeierea realității ficționale, impune anumite construcții, o ordonare a scrierii. Spațiul cultural în care s-a format respectivul scriitor impune o viziune. Dacă acea lume ficțională a fost întemeiată în laboratorul mental al scriitorului în limba căreia acesta îi aparține ca ființă, traducerea în propria limbă devine o re-construire în acord cu ceea ce a fost gîndit de la început în acea limbă; astfel, atît schimbările de nuanță, cît şi modificările din stratul de adîncime al scrierii sînt dovezi ale unei opere de re-construire a textului. Re-scriindu-şi opera în limba română, Panait Istrati face completări, modificări dictate de specificul limbii în care re-aşează povestirile, universul acestora definindu-se mai clar (pe măsură ce se construieşte) în raport cu etapa preexistentă construirii lui în limba franceză.

Aşadar, scriitorul ca ființă aparținînd unui anumit spațiu cultural, nu poate să se sustragă influenței limbii care l-a format („cel care trăieşte într-o limbă este umplut de sentimentul adecvării de neîntrecut a cuvintelor pe care le foloseşte față de lucrurile la care se referă" – Hans Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă, Reorientarea ontologică a hermeneuticii călăuzită de limbă*, p. 300).

În aceste rînduri se va avea în vedere ipoteza imposibilității de a cuprinde/ reda ideea artistică într-o singură limbă dar şi situația re-scrierii în acord cu ceea ce a fost la început intenție artistică. Aşadar, pornindu-se de la observațiile pe care H. G. Gadamer le face cu privire la traducătorul-interpret ("cel care va aduce către limbă lucrul arătat prin intermediul textului... cel care va găsi o limbă ce nu este doar a sa, ci şi una adecvată originalului", p. 289), se va vedea că acesta nu este cazul lui Panait Istrati: demersul lui, urmare a deciziei de a-şi re-scrie opera, nu este nici acela al unui receptor care trece în expresie verbală o gîndire străină, dar nici acela al unui autor-receptor al propriei opere, interpret al ei în noua limbă, preocupat să stabilească un echilibru între spiritul operei şi noua expresie. Condițiile sînt altele decît acelea în care se desfăşoară de obicei traducerea unui text: procesul prin care se ajunge la versiunea românească devine o cale de a re-construi o realitate semantică, rezultat al modului în care se impun particularitățile limbii („Limba, asociată realității din care face parte – spatiul-timpul, cultura, civilizația – reactualizează cu mai multă forță caracteristicile realității respective. Limba semantizează, de aceasta dată, tocmai realitatea al cărei rezultat este. Lumea cărților lui Panait Istrati se exprimă – atunci cînd textul franțuzesc, preexistent, rămîne doar un reper şi nu un model – limba proprie, relevînd adaptarea, în funcție de cod, a axei obiective

(limbă-lume")[1].

În analizele propuse pentru exemplificare se pot verifica observațiile pe marginea textului istratian, observații adîncite prin trimiteri la ambele versiuni ale povestirii amintite:

"Il n'y avait pas beaucoup de place chez Dimi. Le pauvre paysan, quoique jeune, était déjà entouré d'une famille nombreuse, mais la bonne soeur se contentait d'un coin de la chambre, pendant qu'Adrien, *toujours heureux des changements*, allait sans façon coucher avec l'oncle dans le foin du grenier, *écouter joyeusement ses histoires* et lui raconter celles de la ville."

„Nu prea era loc de găzduit în fostul cămin părintesc, căci fratele Dumitru, deşi tînăr, era înconjurat de o numeroasă familie. Buna soră se mulțumea însă şi cu un colț al încăperei, în vreme ce Adrian, - *bucuros să-şi revadă leagănul copilăriei*- se ducea să caute să se culce cu unchiul său în fînul din podul grajdului, *să-i asculte poveştile ca altă dată* şi să-i istorisească fapte de pe la oraş." (*Moş Anghel*, ediție bilingvă, Muzeul Brăilei- Istros, Brăila, 1995, p. 8-9)

În prima variantă (în limba franceză) personajul este văzut ca un hoinar, ca un călător, aflat mereu în căutarea altor experiențe, mereu deschis spre ceea ce i-ar putea oferi lumea/celălalt (o căutare de sine prin celălalt). Secvența se înscrie în aceeaşi perspectivă prin redarea bucuriei cu care Adrian ascultă poveştile unchiului (tot ce înseamnă comunicare cu celălalt, deschidere față de el, reprezintă pentru Adrian bucuria descoperirii sinelui). Opțiunea pentru termeni din acelaşi cîmp semantic (*heureux, joyeusement*) se justifică prin intenția de a exprima o înțelegere nuanțată a conceptului de cunoaştere: bucuria cunoaşterii e, în acelaşi timp, bucuria peregrinului şi bucuria celui care ascultă şi se destăinuie.

În varianta românească tonul este nostalgic, Adrian devine nepotul care trăieşte bucuria revederii locurilor şi oamenilor dragi. *A asculta cu bucurie istorisirile* devine *a asculta poveştile ca altă dată*. Intenția naratorului nu mai e aceea de a comunica viziunea personajului asupra relației om- lume, de a-l arăta pe Adrian cel dintotdeauna, ci aceea de a surprinde emoția sa în fața propriului trecut (*copilărie – ca altă dată*). De această dată se are în vedere starea personajului, momentul întoarcerii însemnînd totodată regăsirea unui sine uitat. Povestea nu mai înseamnă numai întîlnirea cu celălalt, ci amintirea unei întîlniri (*ca altă dată*), regăsirea unui alt eu fără de care ființa sa nu e întreagă.

„*L'assistance fut stupéfaite*. La mère d'Adrien se couvrit les yeux avec une main et pleura en silence. Anghel, *imperturbable*, ne comprit rien de l'horreur produite."

„*Cei de față se priviră înmărmuriți*. Mama lui Andrian făcu mîna streaşină deasupra ochilor şi plînse în tăcere. Anghel, *neclintit*, nu înțelese nimic din groaza pricinuită." (*op. cit*., p. 58-59)

În amîndouă variantele, nucleul/centrul secvenței se constituie în acest început, modul în care sînt primite gesturile personajului de către grup ordonează restul secvenței (o adîncire a dialogului tensionat între cele două părți: moş Anghel,

---

[1] Zamfir Bălan, 2001, *Panait Istrati.Tipologie narativă*, Editura Istros a Muzeului Brăilei, Brăila.

întors cu intenţia de a-şi apăra convingerile şi comunitatea care nu-l recunoaşte.) Tensiunea este accentuată în varianta românească prin întrebuinţarea verbului reflexiv *se priviră* (construirea unei imagini) cît şi prin opţiunea pentru adjectivul *neclintit* (care aduce o nuanţă în atitudinea personajului: nu numai linişte, calm, seninătate, ci şi fermitate, hotărîre, îndrăzneală, siguranţă a celui stăpîn pe adevărul destinului său). Astfel, dacă în varianta în limba română se aduce în faţa cititorului o imagine a celor întîmplate (*Cei de faţă se priviră înmărmuriţi*), în cealaltă versiune reacţia grupului este înregistrată pe un ton neutru. Re-scriind, autorul insistă asupra notării acestei reacţii transformînd secvenţa într-o scenă teatrală (se observă mai multă preocupare pentru detaliul gestului ce indică un dialog al privirilor şi o lămurire definitivă a raporturilor).

„«... Ça n'est pas vrai. Tu as souffert, et tu souffres tes malheurs, mais pas les miens. [...]

—Il y a pourtant des souffrances morales, *qui nous sont communes*.

—Il n'y a rien de tout cela. Que ce soit une parole en l'air ce que je vais dire en ce moment: mais si tu perds demain ton fils, moi, je souffrirai, mais toi, tu mourras.»

Sa soeur se tut, douloureusement convaincue de sa *logique*..."

„... Asta nu-i adevărat! Ai suferit şi mai suferi nefericirile matale, dar nu pe ale mele. [...]

— Oricum... Chinurile sufleteşti *le simţim* îndeobşte.

— Nimic... nimic... Să fie o vorbă în vînt ce-oi spune acuma: dacă ţi-ai pierde mîine băiatul, eu aş suferi, dar matale-ai muri !...

Soră-sa tăcu, trist încredinţată de *dreptatea vorbelor* lui..." (*Op. cit*., p. 60-61)

În versiunea românească, sintagma *dreptatea vorbelor lui* aduce în atenţie descoperirea pe care o face sora lui moş Anghel (ea vede nu numai luciditatea cu care fratele consideră relaţiile dintre oameni, ci şi stăpînirea de sine a acestuia, siguranţa ce vine din îndreptăţirea pe care i-o dă viaţa de a emite astfel de judecăţi.) Asemenea constatări nu pot fi decît ale unui om ajuns la capătul suferinţelor, care a trecut toate pragurile spre o cunoaştere de sine, ale unui om al cărui cuvînt este în acord cu noua lui perspectivă asupra lumii şi a vieţii. Sora înţelege acum imposibilitatea regăsirii lui Anghel în interiorul comunităţii: ceea ce familia vede drept încercare de salvare/recuperare a celui înstrăinat este pentru moş Anghel o atitudine nefirească. Credinţa care îi uneşte are pentru ei aceeaşi forţă pe care i-o dă lui Anghel sentimentul eliberării prin spirit. Aşadar, în cea de-a doua versiune, se descoperă în acelaşi timp sensul mai adînc pe care Anghel îl dă lumii, vieţii, rostului omului în viaţă. În comentariul naratorului este cuprinsă şi înţelegerea atitudinii personajului.

„«Ainsi, le jour de ma saignée, j'étais conscient de l'évanouissement qui venait, irrésistible, et menaçait de me plonger dans *le coma*. Et cependant, quoique évanoui en apparence, mon *cerveau* tenait bon, j'entendais tout ce que les chirurgiens disaient, pas une minute je ne me suis laissé saisir par *le néant*. Il pouvait devenir éternel ! Je pensais sans cesse à la vie.»"

„[...] Aşa de bunăoară, în ziua snopirii mele, îmi dădeam bine seama de

leşinul care venea, neînvins, şi ameninţa să mă arunce în *somnul neştirii*. Şi cu toate că leşinat la vedere, *cugetul* lupta ţeapăn; auzeam tot ce vorbeau doctorii; nici o clipă nu m-am lăsat cuprins de *necunoştinţă*, care ar fi putut să devină veşnică! Mă gîndeam mereu la viaţă." (*Op. cit*., p. 88-89)

Prin termenii întrebuinţaţi în limba română (asocierea *neştire* – moarte) sînt construite metafore (*somnul neştirii, cuprins de necunoştinţă*) ce înscriu această secvenţă în continuitatea textului ca întreg. Prin conotaţiile pe care le introduc, aceste construcţii anticipează finalul discursului lui moş Anghel, vorbirea lui rămînînd încifrată pînă atunci (pentru interlocutorul său dar şi pentru cititor). Verbul *a şti* este esenţial în viaţa personajelor lui Panait Istrati. Astfel, ştire (cunoaştere) /*neştire* (*necunoştinţă*) sînt termeni adecvaţi în acest context; moş Anghel îşi pregăteşte interlocutorul pentru a pătrunde ceea ce el însuşi a pătruns abia spre sfîrşitul existenţei sale. În varianta românească, metafora *necunoştinţa care ar fi putut să devină veşnică* îşi lămureşte semnificaţia abia în clipa în care moş Anghel face cunoscută nepotului revelaţia sa: „... dar nu sînt liber de cît [...] din ziua în care pleoapele mele s-au înţepenit deschise asupra veşniciei." Aceeaşi temă este dezvoltată, prin construcţii diferite, urmîndu-se acelaşi procedeu al rescrierii: „... *să te avînţi* cu tot sufletul *în nemărginirea gîndirii*... "/„... *livrer* ton âme toute entière *au culte de l'esprit*. "

„Aussitôt assis, il effaça son sourire, son regard se glaça. Il dit:
«Pourquoi pleurez – vous? *Ça ne sert à rien*.»"
„Anghel îşi şterse surîsul binevoitor de îndată ce luă loc la masă.
Privirea i se încruntă. Zise:
De ce plîngeţi?... *Ce îndreptaţi cu lacrimile?*..."(*op. cit*., p. 56-57)

Prin poziţionarea numelui propriu la începutul propoziţiei (şi al frazei), în varianta românească, se observă intenţia autorului de a re-construi secvenţa, această ordonare sintactică fiind în acord cu planul discursului personajului; astfel, tonul vocii lui Anghel devine expresia atitudinii sale faţă de comunitatea care nu înţelege distanţarea lui.

Dacă, în cealaltă versiune, moş Anghel are încă răspunsuri şi tonul e calm, în întrebările retorice din varianta românească e reproş şi mirare în acelaşi timp. Întrebarea *Ce îndreptaţi cu lacrimile?* e o continuare cu valoare explicativă a primei interogaţii, continuare ce ar putea fi tradusă printr-o altă întrebare: *de ce vă simţiţi chemaţi să mă plîngeţi ?* Astfel, în varianta românească, atenţia este îndreptată spre modul în care personajul îşi asumă destinul; el se vede pe sine în afara acestei comunităţi, o dată din voia destinului şi, în momentul confruntării, ca urmare a înţelegerii propriului destin. Anghel se situează, prin replica sa, în afara comunităţii, dar deasupra acesteia prin adevărul aflat în afara ei. Această înţelegere îl îndepărtează de ceilalţi şi îi dă dreptul să caute răspunsuri.

În varianta românească, prin cea de-a doua întrebare (prima îşi are răspunsul conţinut în cea care urmează precum şi în tonul ambelor întrebări) se deschide o perspectivă mai largă asupra raportului personajului cu lumea/viaţa, poziţia sa faţă de modul în care comunitatea sa stabileşte aceste raporturi definindu-se mai ferm.

„Adrian, lorsqu'un jour ta poitrine brûlera du divin feu qui brûla la mienne, rappelle-toi mes paroles, et avant de *te livrer corps et âme* a la pourriture humaine, fais ce que je n'ai pas fait, moi..."

„Adriene, în ziua cînd ţi-se va aprinde pieptul de focul sfînt care l-a ars pe-al meu, adu-ţi aminte de cuvintele mele; şi înainte de-*a te arunca cu trupul şi cu sufletul în braţele* putreziciunii omeneşti, fă ce n-am făcut eu..." (*op. cit.*, p. 24-28)

În prima variantă tonul discursului arată un moş Anghel care se confesează, confesiunea însemnînd eliberare, înseninare, împăcarea cu Anghel din tinereţe prin asumarea celor întîmplate în viaţa sa (*te livrer corps et âme*). În acelaşi timp confesiunea re-construieşte imagini ale trecutului (*Rappelle-toi le tableau que tu vois ici*), devenind o cale de a-l îndemna pe Adrian să privească împreună cu el pe acel Anghel pătimaş.

În replica lui moş Anghel din varianta românească, prin expresia *a te arunca în braţele putreziciunii* se redă starea personajului din momentul mărturisirii (atitudinea sa faţă de propriul trecut: se vede pe sine în nechibzuinţa de atunci). În acest context întîlnirea celor doi, unchi şi nepot, devine pentru moş Anghel mai mult decît o re-trăire pentru sine, devine istorisire pentru celălalt (iniţiere). Opţiunea pentru sintagme-sinonime ca *grozăvia prăpădului*, *pustiu omenesc* (în opoziţie cu *ces ruines, l'abandon humain)*, prezente în continuarea secvenţei, în versiunea românească, se justifică prin aceste accente noi pe care le capătă discursul personajului. Este redată astfel şi starea lui moş Anghel dar şi intenţia de a-l îndrepta pe nepot spre o altă înţelegere a vieţii.

„Adrien tressaillit, comme si sa mère lui avait dit de prendre un serpent avec la main:

«Mais, maman, tu sais bien que l'oncle Anghel est fâché et *ne veut plus voir personne*!»

„Adrian tresări ca şi cum i s-ar fi cerut să ia un şarpe în mînă:

- Ce spui mamă!... [Cum să-l aduc pe moş Anghel] cînd ştii bine că el e supărat [pe toată lumea] şi *nu vrea să mai vadă om în ochi* ?!..." (*Op. cit.*, p. 12-13)

În varianta românească replica personajului creează contextul necesar introducerii personajului moş Anghel cu întreaga lui poveste, secvenţa avînd rol anticipator. Cititorul poate vedea în reacţia personajului (Adrian) – reluarea cuvintelor mamei, accentuarea mirării (marcate prin segmentarea comunicării) – un mod de intrare în povestea vieţii lui moş Anghel. Întreaga secvenţă din textul românesc este esenţială pentru deschiderea cititorului spre universul operei prin generarea stării de lectură. Se face astfel legătura dintre un personaj care încă nu şi-a făcut apariţia (nu şi-a asumat condiţia de personaj – narator în planul evenimentelor rememorate de Adrian) şi momentul în care are loc schimbul de replici între mamă şi fiu (între momentul enunţării şi planul evenimentelor viitoare, privite din perspectiva momentului enunţării).

Diferenţele între cele două versiuni se observă şi la nivel lexical; în varianta românească (*nu vrea să mai vadă om în ochi*) se deplasează accentul pe relaţia personajului cu lumea, în general, şi nu numai cu membrii familiei/comunităţii (prin expresia amintită clarificîndu-se ambiguitatea conţinută încă în completarea

*pe toată lumea*). Aşadar, ceea ce îl surprinde pe nepot e nu tocmai încercarea mamei de a-l re-aduce pe frate în familie/comunitate, ci, într-un sens mai larg, speranţa de a-l împăca pe moş Anghel cu lumea/viaţa. Opţiunea pentru această construcţie lexicală poate fi justificată prin intenţia autorului de a pregăti apariţia lui moş Anghel (acesta e deja intrat în povestire prin discursul lui Adrian, discurs prin care se defineşte relaţia sa cu lumea). Expresia din finalul replicii aduce noi conotaţii: izolare, îndepărtare, însingurare, amărăciune. Sînt datele unui personaj al cărui destin urmează a fi explicat, justificat.

„Mais *les gens qui voyaient avec une haineuse jalousie* la prospérité du travailleur infatigable, ne furent pas satisfaits de sa douleur domestique; les malheurs du mari ne leur suffirent pas."

Dar *răutatea omenească atotpizmuitoare* nu fu mulţumită numai cu durerea casnică a omului înstărit; nenorocirile soţului nu-i fură îndeajuns. (*Op. cit*., p. 16-19)

În versiunea românească se obţine un grad mai mare de generalizare prin înlocuirea subordonatei cu o sintagmă al cărei conţinut semantic trimite la răul din lume (şi din fiinţa umană ca parte din această lume) şi la condiţia tragică a personajului (moş Anghel) prin accentul fatalist (se optează pentru o construcţie în acord cu modul specific românesc de a resimţi forţa destinului).

„«Je n'ai pas que cela à te reprocher. Je sais qu' à la suite de cette aventure, ta mère est tombée gravement malade de honte. Les parents de la gamine sont venus réclamer le marriage. Et pendant que tu te promenais à Bucarest, tout le quartier hurlait contre la mère d'un fils débauché. De cela, tu te soucias peu, si peu, que, te trouvant dans la misère, tu lui as écrit pour lui demander de l'argent. Elle, à peine relevée de sa maladie, a dû aller se courbaturer sur ses baquets de lessive, ramasser des sous et subvenir à ta détresse… Si tu appeles cela amour filial, je m'incline. Mais ce n'est pas tout, tu vas voir que je suis bien renseigné… Ton arrestation a obligé ta mère à emballer ses frusques et à changer de quartier en plein hiver, au prix d'un loyer beaucoup plus cher. Enfin, sorti de prison, tu t'es cavalé de nouveau, tu t'es mêlé au movement ouvrier, et tu t'es fait arrêter et batter comme un voleur de chevaux. Conséquences: un mois de sanatorium, santé ébranlée et pretext pour aller te soigner en Égypte, ou tu crèves la faim et tu te souviens de ta mère. Ah! Adrien, de quoi manques - tu le plus: de Coeur ou d'intelligence? J'ai reçu, à ce moment-là, la visite de la pauvre soeur… Hâve, défaillante, elle venait, pour la première fois dans sa vie, me demander de l'argent pour l'envoyer à son fils… J'ai eu pitié, non pas de toi, mais d'elle, de cette martyre, et je lui ai ouvert ma bourse à volonté.»"

„— Nu numai de-atîta am să te mustrez. Ştiu că după daravera asta, mama ta a căzut greu bolnavă de ruşine. Părinţii copilei au venit să-i ceară să le iei fata în căsătorie. Aşa că pe cînd tu te plimbai la Bucureşti, toată mahalaua urla împotriva mamei şi a fiului desfrînat. De asta tu te sinchiseai aşa de puţin că, aflîndu-te în nevoe, ai scris acasă cerînd bani. Biata femee, de-abia sculată din boală, a trebuit să se deşeleze pe albia de rufe, să strîngă gologani şi să te scoată din încurcătură… Dacă tu numeşti asta dragoste de bun fecior, mă'nchin.'

Dar ai să vezi că ştiu mai mult decît atît… Ruşinea păţită a silit pe mă-ta

să-şi adune bulendrele şi să se mute în plină iarnă, ba chiar să plătească o chirie mai scumpă decît îi da mîna. În sfîrşit, ieşit din închisoare, ai şters-o din nou la Bucureşti, ţi-ai frecat coatele cu socialiştii, ai fost arestat şi te-au bătut ca pe hoţii de cai. Urmările: o lună de spital, sănătate zdruncinată şi cuvînt de-a pleca să te îngrijeşti în Egipt, unde ai crăpat de foame şi ţi-ai adus aminte de mă-ta.

Ah, Adriene!... Nu ştiu ce'ţi lipseşte mai mult inima, ori priceperea? Am văzut atunci pe biata soră… Galbenă, prăpădită, venea pentru întîia oară în viaţa ei să-mi ceară bani ca să trimeată fiului ei… Mi-a fost milă, nu de tine, ci de dînsa, şi i-am deschis cu dragoste punga." (*Op. cit.*, p. 100-101)

În varianta românească atitudinea lui moş Anghel este mai fermă (*să te avînţi, sileşte-te*), atitudine dictată de aceeaşi modalitate de construire a discursului care nu mai e re-trăire pentru sine, ci istorisire pentru celălalt. Aşadar, pauzele între paragrafe (care nu există în cealaltă variantă) marchează tot atîtea secvenţe, această segmentare justificîndu-se prin intenţia personajului de a adînci fiecare argument. Tot ceea ce în varianta românească s-a obţinut prin gradaţie, în versiunea franceză este redat prin adăugarea sintagmei *de cette martyre.* Această tehnică se observă şi la nivelul unei singure secvenţe (pauzele între îndemnuri sînt tot atîtea momente în care interlocutorului i se oferă răgazul pentru a urmări firul propriei vieţi). Moş Anghel descoperă nepotului două lumi aflate în contradicţie: lumea tînărului, o lume care se conduce dupa propriul ritm şi aceea a unchiului deprins să supună totul judecăţii, aflat el însuşi în afara oricărei judecăţi în acest moment al vieţii: "Să-ţi întorci faţa de la tot ce linguşeşte… Să sfărîmi dorintele deşerte… Să înăbuşi glasul cărnei care putrezeşte… Şi *să te avînţi* cu tot sufletul în *nemărginirea gîndirii...*"/„… *livrer* ton ame toute entière *au culte de l'esprit.*" (*Op. cit.*, p. 101-102)

Adrian este chemat astfel să vadă calea cea adevărată spre cunoaşterea sinelui (verbul *a se avînta* conţine ideea de îndrăzneală ca urmare a siguranţei de sine). Astfel, se transmite acelaşi îndemn de a-şi căuta eliberarea prin cuget, dar, în varianta românească, se adaugă o nuanţă în tonul personajului (nepotul trebuie să fie încredinţat că acesta e rostul omului în lume; el, moş Anghel, îi vorbeşte din perspectiva unei conştiinţe care a parcurs toate treptele pînă la această cunoaştere a lumii). Altfel spus, a înţelege spusele unchiului, în acest context, înseamnă a-şi conduce viaţa lui cea nouă după acest adevăr (*să te avînţi cu tot sufletul*).

Cele mai multe dintre secvenţele propuse pentru observaţie sînt scene de grup sau părţi din dialoguri tensionate care lămuresc raporturi între personaje în interiorul lumii textului, fapt ce ar îndreptăţi ipoteza înscrierii acestei încercări în perspectiva unui studiu mai amplu al poeticii prozei istratiene între limbile română şi franceză.

**Bibliografie**


1. Bălan, Zamfir, 2001, *Panait Istrati. Tipologie narativă*, Editura Istros, Brăila.
2. Gadamer, Hans Georg, 2001, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, Bucureşti.
3. Istrati, Panait, 1995, *Oncle Anghel/Moş Anghel*, ediţie bilingvă (franceză-română), studiu introductiv, note de Zamfir Bălan, Muzeul Brăilei – Editura Istros, Brăila.

# „SEMNE POETICE" ÎN CREAȚIA POPULARĂ DIN BUCOVINA

**Luminița ȚARAN**
Școala Doctorală, Universitatea „Ștefan cel Mare", Suceava

*En tant que manifestation discurssive, le texte représente une totalité dynamique des images poétiques dont la signification peut être décoder à l'aide d'un archicode qui doit être sousentendu comme le noyau de trois codes: code ontologique, code sémantique, code gnoséologique. L'archicode, en tant que système de significations, constuit un espace poétique en transformation continue, spécifique aux images. À la suite de cette transformation des significations, le texte, comme système de signes, crée la situation discurssive. Parties composantes du discours poétique, les archétypes construisent la matrice sémantique du texte, en mettant en mouvement le noyau référentiel interne. Du point de vue de la structure, les archétypes se mettent en relation au nivau de trois codes (ontologique, sémantique, gnoséologique), en tant que signe poétique qui met en évidence un type d'image: méta-image, la métaphore, l'imagème.*

*Dans cette épreuve, nous nous proposons d'illustrer le discours poétique, spécifique à la création populaire de Bucovina, par l'intermède de trois signes poétique: le cosmos-anthtropomorphe, la relation être humain-cosmos, le fil de la vie.*

Textul, ca „sistem de semne", devenind procesual, ca discurs care acționează asupra semnificațiilor, creează „situația discursivă", definită ca „intersecția non vidă a mulțimilor de propoziții ce constituie universul de discurs", discursul fiind înțeles ca „mulțimea actelor de discurs efectuate de agentul discursiv cu intenția de a modifica universul comun de discurs".[1] Relația care se stabilește între „semnele" discursului a fost numit „raport discursiv".[2], „unitățile literare" transformându-se în „unități semnice": semne verbale (moneme), plurisemne discursive (fraze și grupuri de fraze), plurisemne intradiscursive (obținute din elemente non-contigui ale discursului), semne intraverbale (obținute din elemente fonice non-contigui discursului).[3]

Astfel, analiza discursului, ca domeniu nou apărut, presupune studierea relației dintre text și context, dintre organizarea textuală și contextul social, determinat.[4] Această relaționare dintre text și cadrul social formează „matricea discursivă" care reprezintă suma trăsăturilor comune unor texte, ce aparțin aceluiași tip de discurs.[5]

---

[1] V. Anca Runcan-Măgureanu, 1981, *Aspecte semantice ale constituirii textului*, în *Semantică și semiotică*, sub redacția acad. I. Coteanu și prof. dr. Lucia Wald, Editura Științifică și enciclopedică, București, p. 49.

[2] Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Édition du Seuil, Paris, p. 185.

[3] *Ibidem*, p. 270.

[4] *Ibidem*, p. 42-43.

[5] *Ibidem*, p. 367, „On appelle *matrice discursive* la somme de ces traits communs ou largement partagés qui caractérise un ensemble de textes qui sont alors posés comme

Interacţiunea permanentă a instanţelor textuale construieşte „polifonia" discursului care se manifestă pe mai multe nivele de analiză, relaţiile dintre „vocile" discursive formând matricea semantică a textului.[1]

Astfel, discursul poetic este format din **matricea semantică a textului,** aflată în relaţie de interdependenţă cu **nucleul referenţial intern.**[2]

Ca manifestare discursivă, textul reprezintă o totalitate interactivă a imaginilor poetice a căror semnificaţie se dezvăluie sub dublu aspect, la nivelul textualităţii şi la nivelul meta-textualităţii, prin intermediul unui arhicod format din *cod ontologic, cod semantic* şi *cod gnoseologic. Arhicodul,* ca sistem de semnificaţie, construieşte un spaţiu poetic procesual, specific fiecărei imagini. Astfel, *codul gnoseologic,* specific meta-imaginii, formează *co-textul,* ca manifestare a imaginarului ritualic; *codul ontologic* pune în valoare, la nivelul textului propriu-zis, semnificaţia arhetipală, constantă. Liantul discursiv dintre *text* şi *co-text* se stabileşte prin intermediul *codului semantic* reprezentat de metaforă care contextualizează semnificaţiile originare. Astfel, *contextul* este cadrul semantic în care semnificaţia primară devine manifestă într-un *praesentum continuum*, prin intermediul circumstanţelor textuale, reprezentate de meta-imagine.

Astfel, la nivelul *arhicodului,* ca totalizare a semnificaţiilor textuale şi meta-textuale, relaţia dintre *text, context* şi *co-text* poate fi reprezentată în felul următor:

**CO-TEXT◄----►CONTEXT◄----►TEXT**

Cele patru elemente – **apa, pământul, focul, aerul** – ca entităţi structurante ale discursului poetic, au un dublu rol, la nivelul epistemei lingvistice, acţionând ca universalii ontologice, şi ca instanţe discursive. În cadrul discursului poetic, cele patru elemente generează matricea semantică a textului şi dinamizează nucleul referenţial intern. Structural, **apa, pământul, focul, aerul** îşi dezvăluie semnificaţiile la nivelul celor trei coduri (ontologic, semantic, gnoseologic), înfăţişându-se, relaţional, ca „semn poetic nuclear", conţinând cele trei forme de manifestare artistică inferenţială: *meta-imaginea/metafora/imagème-ul*.

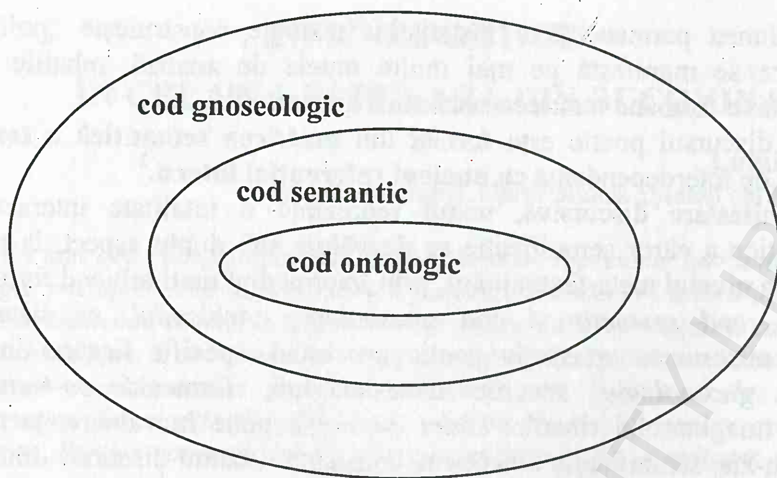
Ca entităţi structurante ale discursului poetic, universaliile ontologice se prezintă, la nivelul creaţiei artistice, ca *arhicod*, conţinând codurile specifice semnului poetic:

---

relevant d'un même discours".

[1] V. Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours, ed. cit., Polyphonie*, p. 444-448.

[2] V. Carmen Vlad, 1994, *Sensul, dimensiunea esenţială a textului*, cap. IV, *Referinţă, coerenţă şi globalitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 98-122.



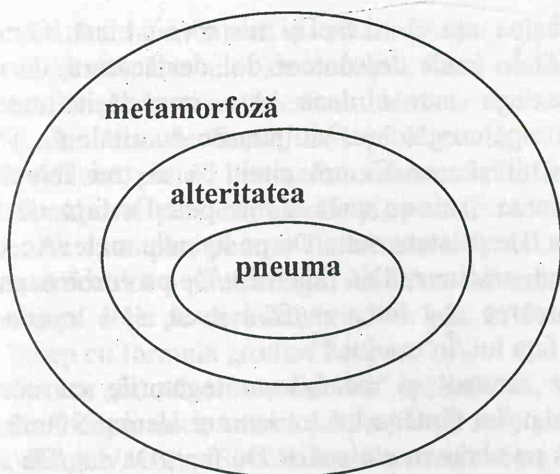

În cele ce urmează, ne propunem să ilustrăm discursul poetic, specific creației populare din Bucovina, prin intermediul a trei „semne poetice nucleare": **„cosmosul antropomorf", „omul-cosmos", „ghemul vieții".**

## I. COSMOSUL ANTROPOMORF

Supus cunoașterii, omul tradițional „a îmblânzit" universul, făcându-l părtaș la propriul destin. „Suflarea de viață", din care a prins chip lutul primordial, a fost transpusă, ritualic, în trupul materiei din care era plămădit traiul de zi cu zi și care s-a lăsat transfigurat de pecetea umanului. Soarta unui om, îngăduită de istoria universului, fie că este vorba de naștere, de nuntă sau de înmormântare, s-a clădit pe temelia unui cosmos care s-a supus, luând înfățișare umană, participând la momentele esențiale ale vieții.

Semnificația primordială a universaliilor ontologice presupune ieșirea la viață a haosului, în-sufletirea lumii pre-creaturale. Zămislirea universului din apă, din foc, din lutul primordial sau ca arbore cosmic a avut loc în urma unui divorț ontologic dintre Bine și Rău, dedublarea fiind condiția *sine qua non* creației. Principiile originare, participante la taina creației, dobândesc viață nouă, odată cu plămădirea omenescului, luând chip și asemănare naturii umane.

Semnul poetic nuclear, „cosmos antropomorf", poate fi reprezentat ca „arhicod", universaliile ontologice dezvăluindu-și semnificațiile la nivel ontologic, semantic și gnoseologic, sub forma entității constante – „imagème" -, ca devenire – „meta-imaginea" -, și ca structură procesuală relațională – „metafora". Astfel, „cosmosul antropomorf" poate fi decodat, la nivelul celor trei tipuri de imagine, în felul următor:




Cunoaşterea primordială a pus în mişcare universul prin meta-morfoză, faţa lumii luând chip uman şi suflare de viaţă.

Povestea vieţii a fost, la început, o îmblânzire a forţelor universului, printr-o adresare directă, ritualică, prin cuvântul rostit în ritmul cosmosului, ca *descântec.*

Descântecul se supune unor reguli prestabilite: nu se poate descânta când e lună nouă şi nu poate fi rostit duminica; în general, unele descântece se fac numai în zile de post, luni, miercuri şi vineri, „până a nu răsări soarele" [1]

La români, unele descântece se bazează doar pe forţa simbolică a cuvintelor, altele, însă, au nevoie de diferite obiecte ritualice: apă neîncepută, agheazmă, cruce, plante (ex. alun, cimbru, busuioc), animale (ex. câine, cocoş, corn de cerb), insecte, alimente (ex. aluat, borş, făină, sare, mămăligă), lucruri uzuale (ac, argint viu, cărbune, cuţit, furcă, fus).[2]

În Bucovina, apa antropomorfă participă direct la ritualul cuvântului, primind ofrandă din partea celui care descântă; „descântătorul", înainte de a începe a descânta, merge la un râu curgător, cu pâine şi sare, ţinând o oală nouă în mâna dreaptă, face trei metanii, „în contra curgerii apei", aruncă în undele apei cu pâine şi cu sare, ia apă binecuvântată de pâine şi sare, cu oala cea nouă, rostind: „Apă curgătoare,/Eu te sorocesc/Tot cu pâine şi cu sare/Să lecuieşti pe cutare/Din cap până-n picioare,/Cu leac,/Cu sănătate şi veac".[3]

Apa umanizată are şi leacul frumuseţii, care poate fi dobândit prin puterea cuvântului: „Apă albă pomiroasă,/Mă spală, mă fă frumoasă,/Să le plac eu junilor/ Ca laptele pruncilor,/Ca vinul boierilor;/Să fiu ca sfântu Soare/Când răsare/Ca mărul plin de floare,/Ca o capră bourată,/De toată lumea lăudată."[4]

"Apa curgătoare", din zorii zilei, poate ostoi dragostea unei fete, dacă a luat chip şi asemănare umană: „Bună dimineaţa, tiniţă./- Mulţumesc (…)/- Eu am venit

---

[1] Artur Gorovei, 1995, *Literatura populară, II,* Ediţie îngrijită, introducere, note, comentarii, bibliografie şi glosar de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva, p. 77-80.
[2] *Ibidem,* p. 82.
[3] *Ibidem,* p. 86.
[4] *Ibidem,* p. 109-110.

la dumneata, cum mergi lină şi haină, aşa să-mi faci şi mie o voie bună: să mă speli de toate urâturile şi gurile răle."[1] În unele descântece de „desfăcătură, de ursită", cuvântul vindecător poate dezlega numai dacă este împărtăşit „unei ape curgătoare": „- Bună dimineaţa, apă curgătoare./Mulţumesc dumitale (...)/Şezi la noi dac-ai venit./- Eu n-am venit să şez,/Ci am auzit că ai trei fete:/Una te spală,/Una te mătură/Şi una te toarce./Ş-aia ce spală să mă spele/De fapt, de dat,/De pe faţa mea,/De pe vorbirea mea,/De pe statu meu,/De pe hainele mele./Aceea care mătură să-mi mături/Datul, faptul, urâciunea/Din faţa mea,/De pe vorbirea mea,/De pe hainele mele./Iar cea care toarce să-l întoarcă,/Să-l ducă, să-l lepede/Datul, faptul,/În vorbă-i,/În haină-i,/În faţa lui,/În uşa lui."[2]

„Apa sacră" primeneşte umanul şi restabileşte legăturile cu cosmicul: „Duminică dimineaţă m-am sculat,/La fântâna lui Iordan am alergat/Sfântă apă în mâna dreaptă am luat/Şi frumos pe obraz m-am spălat/De fapt,/De dat,/De ură,/De pâră,/De făcătură,/De strigare,/De căscare,/De faptul cel mare,/De fǎpturile cele rele/Şi de boalele cele grele./Şi m-aş ruga dumitali,/Sfântă apă curată,/Să mă speli, să mă curăţeşti/Şi să mă limpezeşti,/Cum ai spălat malurile de tină/Şi bolohanii de rugină,/Aşa să mă speli şi pe mine/De fapt, de dat..."[3]

Pentru „întoarcerea ursitei", de folos este „apa descântată" de puterea cuvântului: „N. nu te cânta,/Nu te căina,/Nu te văira!/Că eu de mâna dreaptă te-oi lua/De picioare te-oi despiedica/De mână te-oi dezlega/De gură te-oi dezmuţi/De ochi te-oi desorbi/De nas te-oi descârni/De urechi te-oi desurzi./Şi nu te cânta/Nu te văira/Că eu de mâna dreaptă te-oi lua/Cu cămaşă de aur te-oi îmbrăca/Şi foarte mândru te-oi spăla./Şi te-oi curăţa/Şi te-oi limpezi/Şi din pat mi te-oi scula/Şi cu grebla oi grebla/Toată dragostea cât oi afla/Din cosiţele fetelor/Din pălăriile flăcăilor/Din statul preoteselor/Din statul jupâneselor/Din coroana împărăteselor;/ Toate mi le-oi grebla/Şi toate aici în apă le-oi aduna/Sănătate-i căpăta./Cine pe tine te-a vedea/Să-i pară că soarele a răsărit/Soarele ţi s-a scrie în frunte/Doi luceferi/În umerile obrazului/Şi luna în barbă./Şi tu-i fi cea mai de treabă/Mai frumoasă,/Mai sănătoasă şi mai voioasă."[4]

În descântecele „de dragoste", cel mai des utilizat este „focul" sacru sau focul cosmic, ca metamorfoză a soarelui: „Foc, focuşorule,/Tu te-ai învăli,/Eu te-oi dezvăli,/Te-i face şarpe balaur/Cu solzii de aur,/Te-i duce la ursitorul meu..."[5] sau „Răsai, soare,/Frăţioare,/Nu peste cârduri de oi,/Nici peste cârduri de boi,/Ci peste ochişorii mei,/Şi peste statul meu,/Şi peste sfatul meu,/Şi peste mersul meu,/Şi peste viersul meu;/Cum îi soarele luminos şi frumos/Aşa să fiu şi eu."[6] În descântecele „de ursită", focul este „un slujitor" care ascultă de porunca stăpânei descântătoare: „Foc, focuşor, eu m-oi culca ş-oi adormi, tu sî nu ti culci şi să nu

---

[1] *Ibidem,* p. 153.
[2] *Ibidem.,* p. 271-272.
[3] *Ibidem,* p. 279.
[4] S. Fl. Marian, 1995, *Înmormântarea la români, Studiu etnografic,* Ediţie critică de Teofil Teaha, Ioan Şerb, Ioan Ilişiu, Editura „Grai şi suflet-Cultura naţională", Bucureşti, p. 17-18.
[5] *Ibidem,* p. 110.
[6] *Ibidem,* p. 107.

dormi; să ti faci laur, balaur, cu solzii di aur (...), sî ti duci la ursita lui..."[1]. Pe de altă parte, în descântecele „de deochi", focul cosmic, soarele, şi „stăpâna apelor", luna, se află sub puterea blestemului de a fi transformat norocul în soartă rea: „De-o fi deochiat de Soare, să-i pice razele, să-i piară lumina" sau „De-o fi deochiat de lună, pieie-i lumina/întunericu să rămâie."[2]

Focul este personaj principal, pozitiv sau negativ, şi în descântecele altor popoare: de exemplu, pentru vindecarea diferitelor boli, francezii (din Vosgi) se confesează focului – „Feu rouge, feu bleu, feu ardent, quel feu que tu puisses être, je te conjure et je te commande..." – sau, în Prusia orientală, descântecele „de boală" încep cu formula „rothes Feuer...".[3]

Pentru „întoarcerea somnului" copilului ei, femeia ia copilul în braţe, merge la o casă cu copii mici, aruncă pâine şi sare spre geamul luminat şi rosteşte: „Bună vremea, focuşor/Arzător/Şi-ncălzitor!/Am venit să-mi încălzesc/Mânuţele/Şi picioruţele/ Fetei mele N. (Feciorului meu N.);/Să iau cina şi hodina/De la casa/De la masa/Lui N. N./Şi de la toţi căsenii/S-o dau fetei mele N. (S-o dau feciorului meu N. )."[4] Tot pentru a-l scăpa de „plânsori", femeile din Bucovina iau copilul în braţe, aruncă cu pâine şi cu sare spre o pădure sau spre un arbore, zicând: „Bună vremea, pădure!/Dumneata ai fete/Şi eu am feciori/Hai, ne-om încuscri/Şi ne-om nemuri./Ia de la feciorul meu/Plânsorile/Strânsorile/Întinsorile/Durerile/Şi toate chinurile/Şi neodihna/Şi dă odihna/Şi creşterea/Copacilor tăi/Feciorului meu!"[5] Dacă noul-născut plânge prea mult, atunci se spune că-i „luat de lună" (în Macedonia, dar şi în Bucovina, mama copilului se împrieteneşte cu luna, pentru a-l feri de strălucirea ei nefastă): „Lună, lună,/Gărgăună/Ce-nserezi/În toate serile/Nu vezi/Cum şade Domnul pe pat/Şi mănâncă pâne de furat?/Şi se roagă rugului/Şi se-nchină cucului?/Cere cal de călărie,/Să purceadă la domnie/C-a auzit/C-a făcut/Sora sa/Trei feţe/Logofeţe:/ Una o pierit,/Una o murit,/Una pe munţi o fugit./Munţii s-o cutremurat,/Pietrile s-o despicat,/În rai o alergat./Raiul s-o deschis/Maica Precistă o în vis/Dumnezeu o râs!"[6]

„Căutarea" celui sortit este transfigurată de puterea călăuzitoare a elementului cosmic care îmblânzeşte soarta. Astfel, într-un descântec „pentru maritat", elementele cosmice asigură cadrul dinamic pentru împlinirea destinului: „Grădină cu nouă colţuri,/Pasăre cu nouă ciocuri,/cu nouă aripi zburătoare,/cu nouă picioare umblătoare,/eu mişc lacul,/lacul mişcă racul,/racul mişcă dracul,/dracul mişcă norocul;/să mă ia băiat frumos,/harnic şi sfătos;/pe unde va merge,/la mine va trece,/pe unde-a umbla,/pe mine m-a cata."[7] „Căutarea" ritualică a ursitei, din

---

[1] *Ibidem*, p. 129.
[2] *Ibidem*, p. 139.
[3] *Ibidem*, p. 150-151.
[4] S. Fl. Marian, 1995, *Naşterea la români*, *Studiu etnografic*, Ediţie critică de Teofil Teaha, Ioan Şerb, Ioan Ilişiu, Text stabilit de Teofil Teaha, Editura „Grai şi suflet-Cultura naţională", Bucureşti, p. 227.
[5] *Ibidem*, p. 230-231.
[6] *Ibidem*, p. 238.
[7] * * *, *Folclor din Ţara Fagilor*, 1992, Coordonatorul ediţiei Sergiu Moraru, Prefaţă Grigore Bostan, Cuvânt înainte de Arcadie Suceveanu, Editura Hyperion, Chişinău, p. 35.

orația de nuntă, are loc în prezența elementului cosmic ce devin „însemn" al destinului: „Noi pe cal am încălecat/Ți-nspre dumneavoastră am plecat./Și am venit pe brâul pământului,/Pe vârtejul vântului,/Pe cursul izvoarelor,/Pe mirosul florilor/Și lumina stelelor,/Pe semnele cerului, (...)/Când la această casă am ajuns/Toate stelele s-au ascuns."[1] sau „Și noi încă ne-am luat/Și am plecat/Pe crângul pământului/Pe stelele ceriului,/Pe lumina soarelui./Nu mult după ce—am plecat/O stea ni s-a arătat,/O stea mândră, luminoasă,/Ce lucea spre această casă."[2]

Cosmicul devine cadrul nupțial atunci când „unirea" este interzisă de anumiți factori sociali: „Constantine, Balucele!/Leagă calul de zăbrele/Și-i dă fân cu floricele/Și-l adapă-n covățele,/Și ia-n mână *două mere/Vin-la mama de mă cere...*/de m-a da, de nu m-a da,/Scrie-n carte că-s a ta.../Pe fereastră mi-i fura/Și-oi veni la dumnea-ta,/Și-om fugi-n Moldova mică,/Mămuța n-a ști nemică./Și-om fugi-n Moldova mare/Mămuța nu ne-a cătare./După ce ne-om depărta/*La soar-ne-om încredința,/La lună ne-om cununa.*/Este-un popă-ntre molizi/Ce cunună pe fugiți,/Este-un popă între fagi/Ce cunună pe cei dragi."[3]

Pentru trăinicia legăturilor pământești, nunta propriu-zisă trebuie însoțită de un ceremonial nupțial cosmic: „Soră dragă, sorioară!/Îmbracă-te-n rochioară,/Îa-ți năframa din chilie/Fă colaci din nouă grâie/Și haidem la cununie./Că tu ce mi-ai poruncit,/Frumos toate s-au gătit!/Soră-sa Margalina/Din gură mi-i cuvânta:/- La biserică n-oi pleca,/Pân ce tu nu ți-i chema/Sfântul Soare/Nănaș mare,/Sfânta lună/Mre nună,/Și steluțe/De drușcuțe,/Luceferii vătăjei/C-aceia-s mai frumușei/Să ne fie drag cu ei!"[4]

Intensitatea trăirii transformă „cântecul" în rugă către formele originare ale vieții: „Soare, soare, sfinte soare,/Ține, ține, ziua mare,/Că mândra mi-i călătoare/Peste munți și curți,/La părinți necunoscuți/Și la frați neîntrebați"[5] sau „Codrule cu frunza ta/Primește-mă cu mândra!/- Bucuros că te-aș lua,/Dar ți-e mândra tinerea/Și-i face păcat cu ea!/- Codrul, Măria ta/Tu-mi știi mie viața/Și eu ție cărarea;/Tu-mi știi mie zilele,/Eu ție izvoarele!"[6]

Spațiu al confesiunilor, cosmicul tăinuiește povestea vieții: „Pădure, dragă pădure,/Cum te-aș tăia din secure/Să nu mă mai spui la lume,/C-am vărat o vară-n tine,/Cu mândruța lângă mine./Las` să spuie pământul,/Că el mi-a fost așternutul,/Las` să mă spuie frunza,/Că ea mi-a ținut umbra."[7] sau „Lună, lună, ești nebună/

[1] Gavril Moroșan, 2003, *La fântâna dorului, Culegere de folclor muzical-litera-coregrafic din Țara Dornelor,* Editura AXA, Botoșani, p. 59-60.
[2] S. Fl. Marian, 1995, *Nunta la români, Studiu istorico-etnografic comparativ,* Ediție critică de Teofil Teaha, Ioan Șerb, Ioan Ilișiu, Text stabilit de Teofil Teaha, Editura „Grai și suflet- Cultura națională", București, p. 235-236.
[3] *Ibidem,* p. 116.
[4] *Ibidem,* p. 155-156.
[5] Ilie E. Torouțiu, *op. cit.,* p. 25.
[6] Viorica Cernăuțeanu, 2007, *Pojorâta – Izvoare ale trăiniciei*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, p. 186.
[7] *Dornă, Dornă, vad cu dor, Folclor din ținutul Dornelor*, 1983, Culegere întocmită de Doru Scărlătescu, Grațian Jucan, Dragoș Nisioiu, Centrul de îndrumere a creației populare

Ce lumini noaptea pe brumă?/Eu cu mândra în zăvoi/Şi tu lumini după noi,/Eu cu mândra intr-un casă/Şi tu lumini la fereastră."[1]

Elementele primordiale îşi recapătă viaţa proprie în cadrul ceremonialului de înmormântare, „petrecerea" din astă lume se face în deplină armonie cu destinul cosmic. Elementele cosmice întreţin legătura dintre lumea de aici şi lumea de dincolo: „Iar dacă mi-i vedea/Că-i *neagră cămaşa*/Să-i spui mămuţii aşa:/Să-mi trimată cămaşa/Pe şuierul vântului,/Pe fundul pământului./Că eu, cum oi căpăta-o/Frumuşel că mi-oi spăla-o/Nici cu apă, nici cu-ncrop/Nici cu oca de sopon/Numai cu lacrimi de om./Şi după ce i-oi spăla-o/Frumuşel că i-oi usca-o; (...)/Şi după ce mi-oi usca-o/Îndărăpt i-oi înturna-o/Pe şuierul vântului,/Pe fundul pământului..."[2]

Într-un bocet bănăţean, numit „petrecerea mortului", cosmicul mijloceşte trecerea dintre cele două lumi, lumea de aici şi lumea de dincolo: „- Brade, brade!/Să-mi fi frate,/Întinde-ţi, întinde/Eu să le pot prinde/Vârfurile tele/Să trec peste ele/Marea în cea parte/Ce lumea-mi desparte./- Eu nu pot întinde/Tu să le poţi prinde/Vârfurile mele/Să treci peste ele/Că-n mine a puiat/Din inimă spurcat/Roşu şoimuleţ/Cu ochiul sumeţ/Când nici vei gândi/Puii te-or simţi/Şi ei or şuiera/De te-i speria/În mare-i cădea/Şi te-i îneca...(...)/Hai, brade, hai,/Mult mă mai rugai/O rugare mare,/Cu multă răbdare./Brade, brade/Am şi eu un frate/Un frumos păcurărel/Şi are un toporel./Şi are verişori/Doi voinici feciori,/Ei te vor tăia/Şi te-or răsturna./Maistări vor veni/Şi te vor ciopli/Şi din tine-or face,/Ca să fie pace,/Punte peste mare/S-aibă trecătoare,/Suflete ostenite/Către rai pornite!/Bradu-atunci se gândea/Şi trupinele-ntindea/Iar mortul îmi trecea/Unde dorul îl ducea/Marea fără nume/L-aialaltă lume."[3]

Moartea-nuntă înveşniceşte legătura de sânge dintre om şi cosmos: „- Vasile, fecior mare"/Amu-i nunta dumitale./Scoală-te, nu sta scârbit/Că nuntaşii ţi-au sosit! (...)/Da cine te-a cununa?/--Popa cu cădelniţa!/- Şi oare cine te-a boci?/Grădina cu florile (...)/- Faţă albă ca spuma/Sprâncene negre ca mura/Cine ţi le-a săruta?/ Pământul cu rugina!"[4]; „Cine nunta ţi-o vedea?/Numai luna şi c-o stea!/Năfrămuţa cea de mire/Ţi-or pune-o la psaltire/Iar cea de nănaş/Ţi-or pune la prăpuraş."[5]; „Noi am gândit/Şi-am socotit,/Că ne-i face-o nuntă mare/Da ne-ai făcut supărare./Că te-ai dus/Şi ţi-ai adus/Fat-aleasă/De mireasă/Pe şuierul vântului,/Din fundul pământului./Druştele/Ţi-s crucile/Sfeşnicul/Vătăjelul/Praporul/Ţi-i nănaşul/Mireasa ţi-i clopotul,/Să se strângă norodul."[6]

Traiul zilnic se desfăşoară în deplină comuniune cu viaţa cosmică, elementul universal fiind părtaş la trecerile şi pe-trecerile lăuntrice: „Pământ negru mă hrăneşte,/Urâtul m-a-mbătrânit,/Că urâtul n-are leac/Decât pânză şi toiag."[7]

---

şi a mişcării artistice de masă, Suceava, p. 48.

[1] *Ibidem,* p. 47.

[2] *Ibidem,* p. 49.

[3] *Ibidem,* p. 279-280.

[4] *Ibidem,* p. 93.

[5] *Ibidem,* p. 350.

[6] *Ibidem,* p. 367.

[7] Ilie E. Torouţiu, 2003, *Cântece şi basme poporale din Bucovina,* Ediţie îngrijită de Ion

Vieţuirea antinomică dintre om şi univers, bazată pe conştientizarea sentimentului de trecere şi permanenţă, face posibilă continuitatea lumii pământeşti care se deschide ca spaţiu de trecere între „aici" şi „dincolo": „Eu mă duc, codru rămâne,/Plânge frunza după mine,/Că n-am făcut nici un bine./Şi chiar de-au făcut vreun rău,/Mi-a răsplăti Dumnezeu!"[1]

În basme, elementele cosmice antropomorfizate realizează schema narativă, participând, în acelaşi timp, la acţiunea propriu-zisă, având multiple valenţe. Astfel, natura realizează cadrul parcursului iniţiatic, vestind şi pre-vestind destinul: „Lângă curtea aceea se afla un măr nalt şi frumos, carele înflorea îndată ce sosia ficiorul babei acasă; şi când se ducea de acasă, pica floarea. Mărul acesta era aşadară sămnul cel mai bun de ştia baba când îi vine feciorul acasă."[2]

Umanizată, natura poate fi un spaţiu de trecere înspre altă lume a fantasticului narativ: pentru a aduce „cheia raiului şi lumina soarelui", trebuie de trecut prin „câmpul cu somnul" unde „îndată au şi început florile, care din care, a se ruga mai tare şi a zice una ia-mă pe mine, alta ba ia-mă pe mine, a treia iarăşi ia-mă pe mine, că eu-s mai frumoasă! alta, ia-mă pe mine, că eu am miros mai plăcut, şi aşa una zicea una, alta iarăşi alta, tot lăundându-se, numai ca să le iaie; dară cum au rupt-o, au şi început munţii şi dealurile a alerga unul cătră altul şi a se izbi cap în cap."[3]

În povestirile huţule, elementul primordial (focul, aici) prinde viaţă, deţinând taina „sorţilor" omului: „Solomonca citeşte semnele pe care flăcările încearcă să i le arate"[4], „ştie că într-o bună zi focul care îi povesteşte din vatră se va stinge, pentru totdeauna, căci nu va mai avea cine să-l aţâţe."[5]

Transpunerea permanentă a forţelor creaţiei originare în plan uman transformă universalul în spaţiu al transfigurărilor ontologice.

## II. RELAŢIA OM-COSMOS

Domesticind forţele naturii, care devin părtaşe la ceremonialul trăirilor originare, omul tradiţional îşi asumă un destin cosmic. Odată trezite la viaţă proprie, universaliile ontologice re-construiesc omul tradiţional din temelii, convertindu-se la condiţia umană. Înzestrat cu puterea *logos-ului* primordial, umanul se dezvăluie ca „anima catholica", adăpostind elementele cosmice şi dându-le viaţă din viaţă proprie. „Cosmos viu", umanul ajunge la consacrare prin împărtăşirea din forţa creaţiei originare.

Semnul poetic, „Omul – Cosmos" poate fi reprezentat la nivelul celor trei coduri – ontologic, semantic, gnoseologic - , în felul următor:

---

Filipciuc, Editura Biblioteca „Mioriţa", Câmpulung Bucovina, p. 81.

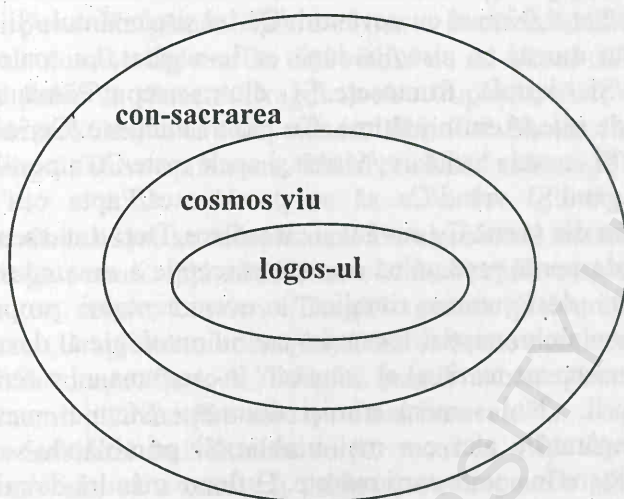
[1] *Folclor stăneştian*, 2003, În memoria lui Vasile Posteucă, Ediţie alcătuită de Ion Creţu, Ion Filipciuc şi Ion Posteucă, Editura Biblioteca „Mioriţa", Câmpulung Bucovina, p. 81.

[2] I. G. Sbiera, 1971, *Poveşti şi poezii populare româneşti*, Ediţie îngrijită şi prefaţă de Pavel Ţugui, Editura Minerva, Bucureşti, *„Petrea Voinicul şi Ileana Cosânţana"*, p. 31.

[3] I. G. Sbiera, *op. cit.*, *„Mintă-Creaţă, Busuioc şi Sucnă-Murgă"*, p. 135.

[4] Casian Balabasciuc, 2006, *Stranii povestiri huţule,* Editura Cibela, Moldoviţa, v. *Solomonca,* p. 76.

[5] *Ibidem,* p. 77.




Începutul vieții omenești este marcat de re-nașterea ca microcosm: „Nani, nani, copiliță/Draga mamii garofiță./Că mama te-a legăna/Și pe față te-a spăla/Cu apă de la izvoare,/Ca să fii ruptă din soare./Nani, nani, drăguliță/Crește-ai ca o garofiță./Să fii naltă trestioară,/Albă ca o lăcrimioară./Blândă ca o turturea/Și frumoasă ca o stea."[1]

În momentele de trecere, forțele naturii se transformă în portretizare a micro-cosmosului: „Răsai Soare,/Cu nouăzeci de raze./Îmi pusei soarele în piept,/ Luna în spate,/Și în umere luceferi./Cum îi mai ales/Soarele și luna/Și luceferii din toată lumea,/Așa să fiu eu cea mai aleasă/Înaintea tuturor."[2] Cele patru elemente originare construiesc un portret uman universal: „Luând trupul din pământ/Sufletul din Duhul Sfânt,/Oasele din piatră,/Sângele din Marea Roșie,/Frumusețea din soare,/Ochii din stele, mintea din cer,/Graiul de la Iisus,/Inima din mijlocul pământului,/Gândul din iuțimea fulgerului./Și a suflat peste el cu duhul/Și l-a-nviat/Și-a alcătuit slove de carte/Din patru părți ale lumii/Și i-a pus numele Adam."[3] Omul - Cosmos reprezintă liantul mitic dintre lumile originare, lumea cerească și lumea pământească: „Dumnezeu că s-a gândit/Cerul și pământul o zidit (…)/Iar după-aceea-a făcut/Din jos despre răsărit,/Deasupra pe pământ,/Un rai mititel,/Mândru, frumușel,/Pe patru stâlpi de argint./Și apoi l-a-mpodobit/Cu lumini de cununie,/Ca să ne fie/Nouă de veselie/Și de bucurie./Și i-a pus proptele,/ Mulțime de stele/Și sfeșnici/Luceferi vecinici./dar Dumnezeu a văzut,/Că șede rău pe pământ/Fără de om./Și-a luat trup/Din pământ,/Os din piatră,/Sânge din mare,/ Ochi din soare,/Fața din floare,/Sprâncene,/Din stele,/Duhul sfânt din măririle sale."[4]

Cuvântul originar, *Logosul,* creează și dinamizează universalul care, prin

---

[1] *Ibidem*, p. 199.
[2] Artur Gorovei, *Literatura populară, II, ed. cit.*, p.297.
[3] Paraschiva Abutnăriței, Ioan Abutnăriței, 2006, *Monografia comunei Poiana Stampei,* Editura AXA, Botoșani, p. 255.
[4] S. Fl. Marian , *Nunta la români, ed. cit.*, p. 551.

ritual şi ceremonial, participă direct la con-sacrarea destinului uman: „Dumnezeu a făcut,/Dumneze sfântul,/Numai cu cuvântul,/Ceriul şi pământul;/Şi marea cu câte-s într-însa,/L-e făcut numai cu zisa./Şi după ce le-a gătat,/La toate le-a dat/Multe podoabe mărețe/Şi destulă frumusețe./Şi dintru-nceput/Pământu-a umplut/Cu deosebite/Soiuri de vite,/Aeru-n nălțime,/Cu paseri mulțime./Ceriul l-a împodobit/Cu lună, cu soare/Şi cu stele lucitoare;/Marea şi apele toate/Cu a peştilor multa gloate/Deci având/De gând/Şi vrând/Ca să se proslăvescă/Fapta cea dumnezeiască/Întinzând/Pe Adam din țarină/Cu cuvânt şi cu suflare,/Dup-a sa asemănare."[1]

În orația de nuntă predomină această percepție a umanului ca microcosm, care face posibilă desfăşurarea ritualică a evenimentului propriu-zis. Fiecare moment al ceremonialului nupțial formează cadrul ontologic al devenirii umanului. Astfel, „pețirea" presupune un ritual al „căutării" în care umanul suferă o transfigurare a identității proprii: „Noi suntem trimişi domneşti,/Sfetnici mari, împărăteşti./Tânărul nostru-mpărat/Pe aici c-a mai umblat,/Şi primblându-se-n primblare/A văzut o mândră floare/În aceste curți mărețe./O floare mândră de rai,/Care-a-nflori-nflorea/Şi din zi în zi ce mergea/Tot mai mândră se făcea,/Dar de rodit nu rodea./Şi s-a hotărât s-o ia,/S-o ducă, cum va putea,/Peste văi şi peste munți/Pân-la ale sale curți;/Pân-la curtea-mpărătească,/Acolo să răsădească,/Ca mai mândru să-nflorească/Şi de rodit să rodească."[2] sau "Şi ne-a zis:/Pe cai să-ncălecăm,/Floricica s-o căutăm,/Pe dată să i-o aducem.../Noi, pe cai ne-am suit,/Am pornit/Şi încoace am venit:/Pe brâul pământului,/Pe vârtejul vântului,/Pe semnele cerului,/Pe calea laptelui,/Pe lună, pe soare,/Pe semne din Ursa mare.../Dar când la această casă am ajuns,/Toate semnele ni s-au ascuns;/Noi îndată am descălecat,/De floricică am întrebat/Şi din cap ați clătinat.../Dar am zărit-o la fereastră/În casă la dumneavoastră./Acum floricica să ne dați/Ori de nu, nici unul de noi nu scăpați,/Vedeți câți suntem adunați,/Toți cu puşti8 şi cu pistoale,/Mai mult cu mâinile goale./Dar noi n-am venit cu mânie,/Nici cu amenințări sau tărie,/Ci am venit cu lopeți de argint,/Să scoatem floricica din pământ,/S-o scoatem cu rădăcină/S-o răsădim la împăratul nostru în grădină/Şi de rodit va rodi/Şi foarte bine va fi."[3]

Orația specifică momentului „Iertăciunii" re-face dimensiunea existențială, din perspectiva creației originare, umanul fiind reclădit ca totalitate cosmică: „Şi-a zis bunul Dumnezeu,/Că nu-i bine, ci e rău,/Că nu e bine să fie/Lumea stearpă şi pustie,/Pământul făr-de stăpân./De-aceea, s-a-ntins singur,/Singur cu-a lui sfântă mână/Şi-a luat de jos țărână/Şi-a luat din pământ lut/Şi-acest lut l-a blagoslovit/Şi dintr-însul a făcut/Om, cu trupul din pământ,/Cu osul de piatră,/Cu sângele din rouă,/Cu virtutea din vânt,/Cu suflet din duhul sfânt,/Cu ochii din mare,/Cu frumusețea din soare,/Cu gândul din iuțimea îngerească,/Ca de nemică să nu se sfiască."[4]

„Trecerea" în lumea de dincolo este o întoarcere la identitatea cosmică originară, dar, de data aceasta, comuniunea inițială se destramă, elementele

---

[1] *Ibidem*, p. 553.554.
[2] S. Fl. Marian, *Nunta la români*, *ed. cit.*, p. 87.
[3] *Dornă, Dornă, vad cu dor*, *ed. cit.*, p. 285.
[4] S. Fl. Marian, *Nunta la români*, *ed. cit.*, p. 279-280.

primordiale se înstrăinează: „Bată-te pustia lut/Mult eşti negru şi urât./Sorioara-ai îndrăgit/Şi mi-ai pus-o îân pământ./Şi mi-ai pus-o la răcoare,/Să n-ajungă leac de soare./Nici soarele nu mi-a arde-o,/Da nici vântul nu mi-a bate-o./Nici n-a călca pe picioare,/Num-a şedea la răcoare./Dragul nostru trupuşor,/Cum s-a face lutişor./ Dragii noştri ochişori/Cum s-or face mândre flori./Oi! Săraca faţă albă/Cum te-i face ţarină neagră./Din sprâncene,/Sânziene,/Din mânuţe,/Flori albuţe./Din guriţă,/Tămâiţă."[1]

Omul, la rândul său, se îndepărtează de elementele naturii, trăind durerea însingurării: „Draga mamii, faţă albă,/Cum s-a face ţarină neagră!/Dragile mamii sprâncene,/Cum or creşte buruiene!/Dragile mamii picioare,/Cum or creşte lăcrămioare!"[2] sau „Dragii mamii ochişori,/Cum or creşte pomişori./Dragile mamii sprâncene,/Cum or creşte floricele./Dragile mamii mânuţe,/Cum or creşte flori albuţe./Dragile mamii picioare,/De-amu n-or mai face cale."[3]

Pentru a îmblânzi îndărătnicia sorţii, moartea este văzută, în poveştile populare din Bucovina, ca o cumătră, „singura cu dreptate": „Pe tine te vreu de cumătră, pentru că tu eşti cu dreptate; tu omori pe toţi la hurtă, fie ei săraci sau bogaţi; tu nu-i mai alegi!"[4]

„Lumea neagră" din basme nu are conotaţii negative, este văzută ca o complementaritate a „Lumii albe": „Şi au mers cu ei în pădure. Sosind la locul acela, au aflat copaciul smuls şi o dâră prin pădure (...). Şi aşa s-au luat după dâra aceea şi au mers şi au mers, cine ştie cât prin pădure; când după un timp au ajuns la o bortă în pământ, unde intrase Şchiopul-cu-barba-cât-cot, pentru că tocmai aici se sfârşise şi dâra aceea. Prin această bortă te băgai în *Lumea Neagră* (...). După ce-au ajuns Tei-Legănat în Lumea Neagră, s-au dezlegat de funie şi s-au luat tot după dâra aceea, şi au mers până ce au dat de la un timp de-o chilie. Aice locuia Sânta Luni(...). Apoi, şi-au luat rămas bun de la Sânta Luni şi au apucat-o repede pe dâră tot după Şchiopul-cu-barba-cât-cot (...). Călătorind aşa au ajuns la Sânta Vineri (...). Tei-Legănat şi-au luat rămas bun de la Sânta Vineri şi au plecat mai departe după dânsul, şi s-au dus şi s-au dus până ce-au ajuns şa Sânta Duminică..."[5]

În basm, elementele cosmice constituie un prag de trecere înspre altă etapă existenţială, o probă de iniţiere în tainele vieţii: „O împărătească rămase grea, gustând dintr-un merişor de aur şi născu o fată. Când se făcu mare, împăratul dede sfoară în ţară că o va mărita numai după acela care-i va ghici *semnele* ei de pe trup. Printre ceilalţi peţitori se înfăţişă şi un cioban, care zice: «Preamărite împărate şi împărătească, fata măriilor voastre are soarele în piept, luna în spate şi doi luceferi în cei doi umeri.»"[6]

---

[1] S. Fl. Marian, *Înmormântarea la români, ed. cit.*, p. 212-213.
[2] *Ibidem*, p. 369.
[3] *Ibidem*, p. 370.
[4] I. G. Sbiera, *Poveşti şi poezii populare româneşti, ed. cit.*, v. *Moartea ca cumătră*, p. 254-257.
[5] *Id., Ibid.*, v. *Tei-Legănat, Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne şi Şchiopul-cu-barbă-cât-cot*, p. 111-112.
[6] Lazăr Şăineanu, *Basmele române, În comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice,* Ediţie îngrijită de

Pactul cu universalul însoțește umanul de-a lungul vieții, convertind-o la o permanentă interacțiune cu cosmicul.

### III. „GHEMUL VIEȚII"

În credința populară tradițională, „ghemul vieții" sau „firul vieții" reprezintă „datul sorții" pe care ursitoarele îl urzesc la naștere. Astfel, la nașterea unui copil, „torcătoarele" (ursitoarele) se așează la fereastra casei și încep „a-i toarce firul vieții, și anume cea mai mare, adică *ursitoarea*, ținând o furcă în mână, pune firul și învârte fusul; cea mijlocie, adică *soarta*, îl toarce din caierul prins la furcă, ce o ține ursitoarea la brâu, și-l învârtește pe fus; iar cea mică, adică *moartea*, ținând în mână un foarfece printre tăișurile căruia trebuie să treacă firul, când voiește, atunci strânge foarfecele laolaltă și taie firul."[1]

Ursitoarele românești corespund Parcelor romane (*pars*-parte, de unde și expresiile „asta i-a fost partea", „a avea parte de ceva, cineva") și amintesc de Moerele grecești (a treia ursitoare, Moartea, ar proveni de la **μώίρά**) care „torc" și „urzesc" firul vieții.[2]

Forma ovală a ghemului dezvăluie mișcarea ciclică a universului, macrocosmosul în care se deapănă „firul vieții", iar firul de cânepă, din care este făcut ghemul, se obține în urma unui adevărat ritual: „Pentru a se face cânepă (...), se pune sămânță sub fața mesei, de ajunul Bobotezei, se toarce câte un fir pe fiecare fus, să nu fie pe a doua zi fusele goale"[3]; sămânța de cânepă se seamănă când este „lună nouă", iar drumul până la fir este în deplină armonie cu fenomenele naturii – după cules, cânepa se duce la baltă (așa numitele „toptile de cânepă" din Bucovina), iar după ce apa domolește „îndărătnicia" cânepii, este supusă „focului" purificator al soarelui, pentru a fi dată pe mâna „melițoiului" și a „meliței", scăpând-o de „puzderie" și pregătind-o pentru „radila" ce va scoate firul cel bun pentru tors.[4]

Firul de pe „ghemul vieții" conturează un adevărat labirint al destinului, dezvăluind *coincidentia oppositorum* viață/moarte.

În unele părți din Banat, în așteptarea ursitoarelor, pe o masă rotundă din lemn, se pune un blid, „de trei ori câte trei mâini de făină de grâu, cernută printr-o sită deasă"; deasupra făinii se pune o lingură cu sare și una cu unt, un pahar cu apă „neîncepută"; se prind, de blid, trei lumânări din ceară curată, iar în jurul farfuriei se presară cereale (grâu, porumb); după aceea, se măsoară pruncul nou-născut cu trei fire de mătase roșie care se înfășoară în jurul paharului cu apă, de pe masă.[5] În Bucovina, în cinstea ursitoarelor, moașa aprinde o lumânare și o pune pe masă, ca

---

Ruxandra Niculescu, 1978, Prefață de Ovidiu Bârlea, Editura Minerva, București, p. 501.

[1] S. Fl. Marian, *Nașterea la români, ed. cit.*, p. 102.

[2] *Ibidem*, p. 102-103.

[3] Elena Niculiță-Voronca, 1998, *Datinile și credințele poporului român,* Adunate și așezate în ordine mitologică, Ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, Editura Saeculum I. O., București, vol. II, p. 327.

[4] Inf. Țaran Viorica, sat. Colacu, Com. Fundu Moldovei, Jud. Suceava, 2008, 70 de ani.

[5] S. Fl. Marian, *Nașterea la români, ed. cit.*, p. 99.

să ardă toată noaptea.[1]

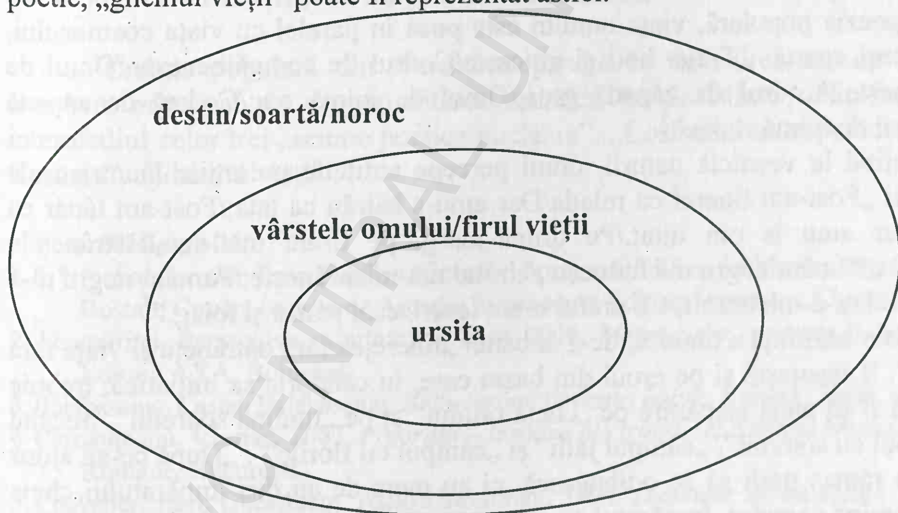
La moarte, se ia un fir de cânepă şi se măsoară mortul, iar, după această lungime, se face „toiagul” din ceară curată, în formă de spirală (labirint) care îl va călăuzi pe lumea cealaltă, mai ales când trece peste „puntea raiului”.[2] În Bucovina, aţa cu care s-a măsurat mortul sau cu care s-au legat picioarele sau gura se pune în sicriu, pentru a-l dezlega de lumea de aici şi pentru a-i îndruma paşii în lumea de dincolo, iar „toiagul” se aşează pe o cană cu apă curată, împreună cu un colac, şi se arde trei nopţi după înmormântare, pentru a-l curăţa de păcatele lumeşti.[3]

Această formă în spirală, ca labirint al destinului, a fost descoperită pe multe vase de lut ars, datând din epoca neolitică (Vădastra-Hunedoara, Cucuteni-Iaşi).[4]

Labirintul (dezvoltat din spirală) a fost asociat ideii de moarte şi înviere, în riturile de fertilitate, primăvara, după moartea soarelui din iarnă. Astfel, primele comunităţi din sudul Europei au încrustat desene cu labirinturi în pietrele mormintelor şi monumentelor.[5]

În plan cosmic, firul leagă stările existenţiale de transcendenţă, simbolizând *Atma* (sinele) şi *prana* (răsuflarea) care în daoism este asociată mişcării de du-te-vino a suveicii de la războiul de ţesut – „starea de viaţă, starea de moarte, expansiunea şi resorbţia manifestării.” Ţesătura este simbolizată de „caii lui Shiva care torc timpul sau destinul.”[6]

La nivelul celor trei coduri – ontologic, semantic, gnoseologic – semnul poetic, „ghemul vieţii” poate fi reprezentat astfel:




[1] *Ibidem*, p. 101.
[2] S. Fl. Marian, *Înmormântarea la români, ed. cit.*, p. 102.
[3] *Ibidem*, p. 105.
[4] Marian Nicolau-Golfin, *Istoria artei, vol. I, II,* EDP, Bucureşti, 1972, v. vol. I, p. 14.
[5] * * *, *Lumi fascinante, locuri uimitoare, O călătorie prin cele mai interesante locuri de pe pământ*, traducere Sanda Aronescu, Editura Reader`s Digest, 2007, v. *Labirinturi*, p. 306-309.
[6] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1994, *Dicţionar de simboluri, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, vol. I, II, III,* Editura Aramis, Bucureşti, v. vol. II, p. 51.

Atât umanul, cât şi cosmicul se supun unui „destin" trecut pri furcile caudine ale „ursitei", traiul desfăşurându-se sub pecetea norocului sau a nenorocului.

După naştere, când are loc cumetria, moaşa închină copilul naşilor, zicând: „Din găoază, din rogoz/O ieşit ist făt frumos./Şi cere scufă şi salbă/Să se ducă-n lumea albă./Cere cal de călărie/Şi o stea la pălărie,/Ca să treacă de pustie;/Şi mai cere un cal breaz,/Că-i fecior de om viteaz;/Dă-i măicuț-un oboroc,/Ca să-şi cate de noroc./Şi mai dă-i măicuț-o sită,/Ca să-şi cate de ursită;/Şi mai fă maic-o plăcintă,/S-o mâncăm până la nuntă./Ca grâul N. N. să crească/Şi-ntru mulți ani să trăiască!"[1]

Nou înfăşat cu darurile aduse de naşi, moaşa dă copilul mamei, printr-un ritual al sortirii: „Poftim, cumătră, finul/Cu pâne şi cu sare,/Cu darul sfinției sale./Eu l-am scăldat/L-am spălat/L-am îmbrăcat/Şi l-am înfrumusețat./Iar dumneata-l ține/Şi mi-l creşte bine/Cu noroc şi sănătate,/Ca să ai dintr-însul parte!" Primind copilul, mama îi răspunde: „Mulțumim, cumătră! (Cum ai ajuns se l-ai botezat/Şi încreştinat,/Aşa s-ajungi să-l şi cununi./Iar lumin-aceasta/Cum ai făcut-o/Şi-ai gătit-o/Ți-ai împodobit-o/Aşa s-o vezi şi-n cea lume/De gătită/Şi-mpodobită."[2]

„Ursita" se „descântă" cu ajutorul elementelor cosmice care îmblânzesc forțele malefice ale universului: „Lună, doamnă bună, bun cal ai, şi frâu n-ai; să te duci la ursita mea, să te duci şi să mi-l aduci..."[3]; „Stea, steluța mea, fă-te năpârcă viforâtă, din cer coborâtă, cu 44 aripi de fier, cu 44 ciocuri de oțel, cu coada făloasă, şi să te duci la ursitorul meu, de Dumnezeu dat, cu coada să-l loveşti, la mine să-l porneşti..."[4].

În poezia populară, viața omului este pusă în paralel cu viața cosmosului, trăind aceeaşi soartă: „Trage boii şi ghiceşte/Codrul de ce-ngălbeneşte,/Omul de ce-mbătrâneşte?/Codrul de zăpadă grea,/Omul de inimă rea;/Codrul de zăpadă multă,/Omul de inimă ruptă."[5]

Tânjind la veşnicia naturii, omul percepe antitetic pulsațiile lăuntrice ale universului: „Fost-am tinerel ca mlada/Dar amu-s bătrân ca tata;/Fost-am tânăr ca un brad/Dar amu îs om uitat./Pe drum merg, pe drum mă duc,/Bătrânețele m-ajung."[6]; „Pământ negru mă hrăneşte,/Urâtul mă-mbătrâneşte;/Pământ negru m-a hrănit,/Urâtul m-a-mbătrânit,/Că urâtul n-are leac/Decât pânză şi toiag."[7]

Eterna năzuință a omului, de a dobândi „tinerețea fără bătrânețe şi viața fără de moarte", îl însoțeşte şi pe eroul din basm care, în călătoria sa inițiatică, trebuie să găsească şi să pună stăpânire pe „cheia raiului" şi pe „lumina soarelui", trecând prin „câmpul cu somnul", „câmpul jălii" şi „câmpul cu florile"[8]: „După ce-au ajuns acasă, n-au rămas mult să se odihnească, ci au mers de au dus împăratului cheia raiului şi lumina soarelui. Împăratul au cunoscut acum, că numai Sucnă-Murgă este

---

[1] S. Fl. Marian, *Naşterea la români, ed. cit.*, p. 158-159.
[2] *Ibidem*, p. 173.
[3] Artur Gorovei, *Literatură populară, II, ed. cit.*, p. 128.
[4] *Ibidem*, p. 129.
[5] *Dornă, Dornă, vad cu dor, ed. cit.*, p. 183.
[6] Ilie E. Torouțiu, *Frunză verde, Cântece şi basme poporale din Bucovina*, *ed. cit.*, p. 64.
[7] *Ibidem*, p. 65.
[8] I. G. Sbiera, *op. cit., Mintă-Creață, Busuioc şi Sucnă-Murgă*, p. 132-142.

în stare să-i fie urmaş vrednic pe scaunul împărăţiei, şi pe loc se făcu nuntă fiicii sale şi au măritat-o după dânsul, dându-i toată împărăţia ca zestre. După ce s-au însurat Sucnă-Murgă, au trăit mulţi, foarte mulţi ani în fericire cu noroc şi pace, stăpânindu-şi împărăţia cu dreptate."[1]

În basme, norocul devine el însuşi personaj, ţesând firul narativ şi dinamizând liantul evenimenţial. „Locuinţa soartei" este un spaţiu al interdicţiilor în care trebuie respectată legea nescrisă a ursitei: „- Flăcăule, apucă pe cărarea asta tot înainte prin pădure. La capăt ai să vezi un munte: în vârful muntelui ai să vezi un palat. *Acolo e locuinţa Soartei.* Intră înăuntru, dar ceea ce vei vedea şi auzi, nici să te miri, nici să vorbeşti, la toate să rămâi surd şi mut. Acolo vei sta trei zile, şi pe urmă vei putea vorbi. Şi aşa ai să afli care ţi-i soarta ta pe lume....[2]. Taina norocului poate fi dezlegată prin respectarea canonului tăcerii: „- Dragul meu, acum poţi să vorbeşti cu mine; ştiu că bătrânul, - *Norocul,* - care te-a îndreptat la casa mea, ţi-a spus să nu vorbeşti trei zile. De acum să faci aşa cum te-oi învăţa eu. Pe mine mă cheamă **Soarta omului**."[3]

„Casa Morţii", în schimb, nu mai este tabu, este mai primitoare, legea ei fiind, de fapt, legea destinului: „Casa Morţii era foarte mare şi c-o mulţime de ciue în care erau atârnate câte un *ghem*: unele mari, altele mijlocii şi unele de tot mici.

- Ce-s astea? – întrebă ciobanul pe Moarte.
- Astea sunt *ghemele cu firul vieţii fiecărui om.* Când s-a mântuit firul, traiul omului s-a sfârşit şi eu mă duc de-i ieu sufletul."[4]

Creaţia populară din Bucovina, privită în devenirea sa, de la nucleul constant, arhetipal, la procesualitatea artistică îşi dezvăluie semnificaţiile prin intermediul celor trei „semne poetice nucleare": „Cosmosul antropomorf", „Omul-Cosmos", „Ghemul vieţii".

**Bibliografie**

1. * * *, *Folclor din Ţara Fagilor*, Coordonatorul ediţiei Sergiu Moraru, Prefaţă Grigore Bostan, Cuvânt înainte de Arcadie Suceveanu, Editura Hyperion, Chişinău, 1992.
2. Abutnăriţei, Paraschiva, Abutnăriţei, Ioan, 2006, *Monografia comunei Poiana Stampei,* Editura AXA, Botoşani.
3. Balabasciuc, Casian Balabasciuc, 2006, *Stranii povestiri huţule,* Editura Cibela, Moldoviţa.
4. Cernăuţeanu, Viorica, 2007, *Pojorâta – Izvoare ale trăiniciei*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti.
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain Gheerbrant, 1994, *Dicţionar de simboluri, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere; vol. I, II, III,* Editura Aramis, Bucureşti.
6. *Dornă, Dornă, vad cu dor, Folclor din ţinutul Dornelor*, Culegere întocmită de Doru Scărlătescu, Graţian Jucan, Dragoş Nisioiu, Centrul de îndrumere a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, Suceava, 1983.

---

[1] *Ibidem*, p. 142.
[2] Tudor Pamfile, 1997, *Mitologie românească,* Ediţie îngrijită, cu studiu introductiv şi notă asupra ediţiei de Mihai Alexandru Canciovici, Editura ALL, Bucureşti, p. 65.
[3] *Ibidem*, p. 67.
[4] *Ibidem*, p. 332.

7. *Folclor stăneştian*, În memoria lui Vasile Posteucă, Ediţie alcătuită de Ion Creţu, Ion Filipciuc şi Ion Posteucă, Editura Biblioteca „Mioriţa", Câmpulung Bucovina, 2003.
8. Gorovei, Artur, 1995, *Literatura populară*, *II*, Ediţie îngrijită, introducere, note, comentarii, bibliografie şi glosar de Iordan Datcu, Bucureşti, Editura Minerva.
9. Inf. Ţaran Viorica, sat. Colacu, Com. Fundu Moldovei, Jud. Suceava, 2008, 70 de ani.
10. Maingueneau, Dominique, Charaudeau, Patrick, 2002, *Dictionnaire d`analyse du discours*, Édition du Seuil, Paris.
11. Marian, S. Fl., 1995, *Nunta la români, Studiu istorico-etnografic comparativ,* Ediţie critică de Teofil Teaha, Ioan Şerb, Ioan Ilişiu, Text stabilit de Teofil Teaha, Editura „Grai şi suflet-Cultura naţională", Bucureşti.
12. Marian, S. Fl., 1995, *Înmormântarea la români*, *Studiu etnografic*, Ediţie critică de Teofil Teaha, Ioan Şerb, Ioan Ilişiu, Editura „Grai şi suflet-Cultura naţională", Bucureşti.
13. Marian, S. Fl., 1995, *Naşterea la români*, *Studiu etnografic*, Ediţie critică de Teofil Teaha, Ioan Şerb, Ioan Ilişiu, Text stabilit de Teofil Teaha, Editura „Grai şi suflet-Cultura naţională", Bucureşti.
14. Măgureanu-Runcan, Anca, 1981, *Aspecte semantice ale constituirii textului*, în *Semantică şi semiotică*, sub redacţia acad. I. Coteanu şi prof. dr. Lucia Wald, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti.
15. Moroşan, Gavril, 2003, *La fântâna dorului, Culegere de folclor muzical-litera-coregrafic din Ţara Dornelor,* Editura AXA, Botoşani.
16. Nicolau-Golfin, Marian, 1972, *Istoria artei, vol. I, II,* EDP, Bucureşti.
17. Niculiţă-Voronca, Elena, 1998, *Datinile şi credinţele poporului român,* Adunate şi aşezate în ordine mitologică, Ediţie îngrijită şi introducere de Iordan Datcu, Editura Saeculum I. O., Bucureşti.
18. Pamfile, Tudor, 1997, *Mitologie românească,* Ediţie îngrijită, cu studiu introductiv şi notă asupra ediţiei de Mihai Alexandru Canciovici, Editura ALL, Bucureşti.
19. Sbiera, I. G., 1971, *Poveşti şi poezii populare româneşti*, Ediţie îngrijită şi prefaţă de Pavel Ţugui, Editura Minerva, Bucureşti.
20. Şăineanu, Lazăr, 1978, *Basmele române, În comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice,* Ediţie îngrijită de Ruxandra Niculescu, Prefaţă de Ovidiu Bârlea, Editura Minerva, Bucureşti.
21. Torouţiu, Ilie E., 2003, *Cântece şi basme poporale din Bucovina,* Ediţie îngrijită de Ion Filipciuc, Editura Biblioteca „Mioriţa", Câmpulung Bucovina.
22. Vlad, Carmen, 1994, *Sensul, dimensiunea esenţială a textului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

# THE LEXICAL REPETITIONS BETWEEN IDENTITY AND ALTERITY IN JEAN RHYS'S *WIDE SARGASSO SEA*

**Cristina-Georgiana VOICU**
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași

*The cultural process has to be seen as a dynamic and informing counterpoint at the centre of imperialism. The Eurocentric culture codifies and observes everything about the non-European (the 'other Europe') or peripheral world. Rhys's work demonstrates how a dialogue between the art form and the culture from which it has arisen takes place without the explicit authorisation of the writer, who is to some extent de-authorised once their text enters the public sphere. In* Wide Sargasso Sea, *names are fluid signifiers, elusively shifting depending on who applies them. Thus, a linguistic sign which appears to signify a new order turns out to identify with earlier power structures as a tension between identity and alterity.*

At the heart of the European culture during the many decades of imperial expansion lies Eurocentrism. This experience allowed 'European men of business' the power 'to scheme grandly'. From this perspective, the cultural process has to be seen as a dynamic and informing counterpoint at the centre of imperialism. This Eurocentric culture codifies and observes everything about the non-European (the "other Europe") or peripheral world. To accept nativism means to accept the consequences of imperialism, the racial and religious divisions imposed by imperialism. Soyinka claims that the concept of negritude is that lower term which "accepted the dialectical structure of European ideological confrontations but borrowed from the very components of its racist syllogism" (Soyinka, 1976: 127). In this case, the Europeans are analytical, the "other Europe" being 'incapable of analytical thought. Annette Cosway's choice of the word "marooned" to describe the family's situation aligns them with those displaced colonising figures of Western literature such as Robinson Crusoe. A phrase which expresses the emotion of a fictional character resonates powerfully because of its connection with a canonical work. As an artefact, *Wide Sargasso Sea* argues that reading in isolation from a literary tradition can never take place, the significance of the new work instead continually referenced against existing texts. In *Wide Sargasso Sea*, names are fluid signifiers, elusively shifting depending on who applies them: Antoinette is also affectionately doudou and Marionetta, before being renamed as the Bertha of Jane Eyre; Daniel or Esau Cosway is also Daniel Boyd; Christophene Dubois is Josephine Dubois or Pheena or "some such name" (*WSS* 91). The varieties of signifier reveal more about the addressors who use each name than the signified. Against this, the absence of a vocalised name for Mr. Rochester draws attention to the subconscious processes of intertextual referencing in which the reader automatically engages, even in contradiction of the novel's historical asynchrony.

But whilst highlighting the way identities are related to political contexts

outside the text, *Wide Sargasso Sea* suggests also that the dispersal of meaning is not a general theoretical principle. Antoinette has a logocentric perception of a language in which words have an intrinsic meaning by virtue of their very shape and presence. She conceptualises "Englishness" not only through visual images (the picture of the Miller's daughter) but also through the image of words on the page: "Justice... I've heard that word. It's a cold word. I wrote it out...I wrote it down several times and it always looked like a damn cold lie to me" (*WSS* 94). Similarly: England, rosy pink in the geography book map, but on the page opposite the words are closely crowded, heavy looking. Exports, coal, iron, wool. Then Imports and Character of Inhabitants. Names, Essex, Chelmsford on the Chelmer. The Yorkshire and Lincolnshire wolds. Wolds? Does that mean hills? How high? (*WSS* 70)

Language is particularly alienating when, even using her native tongue, words like "wolds" don't refer to the objects of her environment in a stable correspondence. It is not that England is not the Caribbean because England is not "too much blue, too much purple, too much green" (*WSS* 42); rather, England is perceived as not being the Caribbean because of the very density and tone of the adjectives with which it is described, and through which Antoinette imaginatively conceptualises it as "like a cold dark dream" (*WSS* 49).

For Antoinette who identifies herself with the Caribbean, England and the English language is a site which exposes her complex racial difference from her ancestral homeland. But Aunt Cora, a former slave owner, exposes those sites of difference to be within in the English language. As the most effective rhetorician in the novel, she reverses and reveals the binary language which maintains racial hierarchies. When Mr. Mason complains that "the people here won't work," adding "Look at this place - it's enough to break your heart," Aunt Cora responds with "Hearts have been broken" (*WSS* 17). Mason authoritatively assumes the broken heart as being white and, through the second-person "your heart," automatically assimilates Aunt Cora into this group, but his authority is critically reversed by Aunt Cora into a less specific, non-accusatory phrase. Likewise, when Mason arrogantly recourses to the stereotype of mental simplicity for the rioting, "They are children - they wouldn't hurt a fly," Aunt Cora recognises an essential capacity for violence which crosses racial lines (complicating the distinction between child and adult, native and coloniser) in her response, "Unhappily children do hurt flies" (*WSS* 18). Yet Aunt Cora's faculty for unveiling the ideologies enshrined by language does not extend to removing them. It is instead the uncanny and subversive anti-literary stance Christophene assumes, in her defiant, "Read and write I don't know. Other things I know" (*WSS* 104), which comes closest to achieving this. Aunt Cora exposes concepts of difference and otherness within her language; Christophine boldly and proudly asserts her difference from that language in its totality, vacating *Wide Sargasso Sea* on that note. A linguistic sign which appears to signify a new order turns out to identify with earlier power structures. According to Edward Said, the development of the novel is inextricable from the development of Empire:

"Of all the major literary forms, the novel is the most recent, its emergence the most debatable, its occurrence the most Western, its normative pattern of social authority the most structured; imperialism and the novel fortified each other to such a degree that it is impossible, I would argue, to read one without in some way dealing with the other." (Said, 1993: 84)

One striking feature of Rhys' novel is the frequent repetition of 'laugh' and 'smile'. A selection of extracts from the (1968) Penguin edition of *Wide Sargasso Sea*, in which these items occur will pay attention to the different types of laughter being described.

The occurrences seem to fit into two basic types of laughter: a social and negative one, and an individual and positive one, an *incubus* and a *succubus*. Part I describes Antoinette as an outsider in the Jamaican world, from which she feels separated by barriers of *race* and *class*, upheld by a negative form of laughter: the laughter of mockery and derision. In passages 1, 5, 6, and 7, for example, Antoinette and her mother are repeatedly the butt of the natives' laughter. Furthermore, another variant of negative laughter is the laughter of deception and hypocrisy. Here the mockery and derision is hidden behind a false smile of friendliness, behind a mask. This false smile is associated with the guests at her mother's wedding (passage 3) and also with Rochester at his own wedding (passage 9). At one stage, Rochester had actually forgotten to put on his mask of friendliness and the true derisive ring of his laughter was revealed to Antoinette (passage 10). His feeble excuse that the mockery was wholly self-directed reassures Antoinette and thus seals her fate. Antoinette herself, as well as her mother Annette, are associated with a different, individual and positive type of laughter, the laughter of gaiety and happiness, of naturalness and spontaneity (passages 2, 4, 8, 11, 12). But the smile of naturalness and spontaneity can also turn into the laughter of wildness and passion (passage 13). Rochester is frightened by this excess of sensuality. He feels like an alien in Antoinette's world of intensity, of excessive colours and smells:

Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near.

(59)

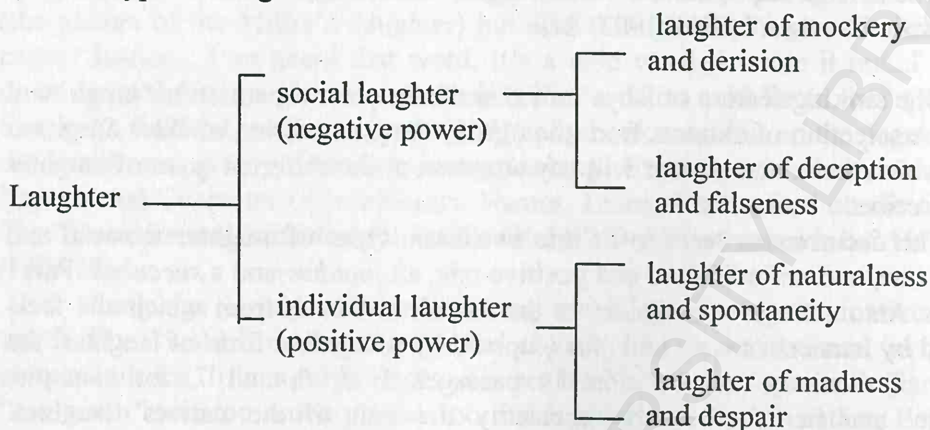
Rochester cannot bear too much reality, he feels a need for masks and barriers. He has been brought up in a world of restraint and repression, which destroys the spontaneity and wildness of passion:

How old was I when I learned to hide what I felt? A very small boy. Six, five, even earlier. It was necessary, I was told, and that view I have always accepted.

(85)

As a result, Rochester determines to break Antoinette's wildness and passion, to destroy her laughter (passage 14). He imprisons her in the attic of

Thornfield Hall, where Antoinette's laughter turns from naturalness and passion into madness and despair and she herself turns into the madwoman in the attic of Charlotte Bronte's *Jane Eyre* (passage 15). We can also graphically represent the different types of laughter:




What she realizes essentially is that the magic, the power, the secret have to be preserved at all costs, and that her final defiant act of burning down the stronghold of patriarchy is the only way left to her doing it. This suicidal jump is at the same time a moment of insight and revelation, in which she sees her whole life mirrored in the sky. Indeed *I saw* is repeated no less than thirteen times in the final scene. Throughout the novel, Antoinette is the one who sees, whereas Rochester tends to be associated with the limitations of *looking*. *Looking* is purely external unlike *seeing*, which encompasses inner vision.

The tension between identity and alterity – 'one belongs either to one group or to[1] another; one is either in or out' – culminates in a 'frightening consolidation of patriotism, assertions of cultural superiority, mechanisms of control, whose power and ineluctability reinforce…the logic of identity' (Said, 1993: 56). The most fundamental challenge is to confront the relation of superior to subaltern identity that is embodied in the construction of Otherness. The point about this kind of experience is that it could serve to decentre a hegemonic and self-assured Euro-culture. Any meaningful European identity has to be created out of the recognition of difference, the acceptance of different ethnicities.

**References**

1. Critchley, Steve, 2001, *Continental Philosophy: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.
2. Hall, Stuart, 1992, "New Ethnicities" in *'Race', Culture and Difference*, James Donald; Ali Rattansi (eds), Sage, London.

---

[1] The word "language" is here inflected with Saussure's more specific term "langue," as defining the system of rules which are "passively assimilated by the individual" (in this case, Mason, who unconsciously deploys the rules which define "black" as childlike workers). Jeremy Hawthorn, 2000, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Hodder, p. 187.

3. O'Conner, Teresa F., 2004, *Jean Rhys: The West Indian Novels*, New York, New York University Press, 1986.
4. Rhys, Jean, 1984, *Jean Rhys Letters, 1931-1966*. Francis Wyndham and Diana Melly (eds.), Deutsch, London.
5. Rhys, Jean, 1968, *Wide Sargasso Sea*, Penguin, London.
6. Said, Edward, 1993, *Culture and Imperialism*, Chatus and Windus, London.
7. Soyinka, Wole, 1976, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge University Press, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

# Secțiunea
# INTERFERENȚE ICONOTEXTUALE ÎN COMUNICAREA NON-ARTISTICĂ

# MIJLOACE PSIHO-SOCIOLINGVISTICE DE MANIPULARE ÎN DISCURSUL POLITIC

**Carmen AGOUTIN**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*La logique, la sémiotique moderne, la linguistique représentent d'importants instruments du politicien, car c'est justement par leur intermédiaire qu'il peut augmenter l'efficience de la valorisation des mots dans son langage. En même temps, il doit tenir compte de l'application de certaines connaissances de la psychologie comme c'est le cas des notions concernant les réflexes conditionnés de Pavlov. La langue est une forme d'adaptation de l'être humain à l'environnement qui est un milieu social complexe. Mais cette adaptation ne serait possible exclusivement par l'application des principes logiques car il faut tenir compte aussi d'un système de réflexes conditionnés.*

*Les mots ont un caractère de signaux, le concept de signal étant beaucoup plus général et les mots en sont seulement une catégorie. La linguistique textuelle est celle qui montre qu'un même signal unique peut englober des sens complètement différents et que le contexte est celui qui définit son sens. On ne peut pas dire qu'un certain signal est porteur d'un certain sens, mais qu'il est porteur d'un certain sens pour un certain récepteur et d'un autre sens pour un autre récepteur. Toutes ces disciplines offrent des moyens utilisés par les politiciens pour manipuler les citoyens.*

Politica, fiind un domeniu de practică socială cu scopul de a cuceri şi a menţine puterea, nu se poate exercita decât cu condiţia de a fi întemeiată pe legitimitate dobândită şi atribuită. Dar acest lucru nu este suficient, căci omul politic se găseşte într-o dublă ipostază: pe de o parte el trebuie să convingă cu privire la binele proiectului său politic, adică *să se arate credibil*, şi pe de altă parte trebuie să atragă un număr cât mai mare de cetăţeni. Orice om politic ştie că îi este imposibil să spună totul, în orice moment şi să spună lucrurile exact aşa cum le gândeşte sau le face, pentru că el nu ştie în momentul în care face promisiuni de ce mijloace va dispune sau ce obstacole vor apărea în calea acţiunii sale politice. Deci el nu poate lăsa ca declaraţiile sale să-i distrugă viitorul. De aceea omul politic se foloseşte de strategii discursive, fără să fie prea explicit, rămânând ambiguu, dar într-o ambiguitate care să nu-l facă să-şi piardă credibilitatea. Omul politic nu are de spus adevărul, ci trebuie *să pară că spune adevărul,* lucru propovăduit şi de Machiavelli. Prinţul lui Machiavelli trebuie să fie un „mare simulator şi disimulator", care trebuie să ascundă anumite chestiuni faţă de popor, popor care după Tocqueville „mai mult simte decât gândeşte". Discursul politic se interpune astfel între instanţa politică şi instanţa cetăţenească, creând între cele două, după cum apreciază analistul Charaudeau, „un joc al oglinzilor".

Omul politic trebuie să-şi construiască o dublă identitate discursivă: una care să corespundă *politicului*, loc de construire a unei gândiri asupra vieţii oamenilor în societate, alta care să corespundă *politicii*, loc al strategiilor de menţinere a puterii. În aceste condiţii el are o dublă identitate *eu-noi,* o identitate singular-colectiv. Omul politic în singularitatea lui vorbeşte pentru toţi ca purtător al valorilor

universale. El este vocea tuturor prin vocea lui, dar în acelaşi timp se adresează tuturor ca şi cum nu ar fi decât purtătorul de cuvânt al vocii unei a treia persoane.

Omul politic se află deci în situația unei campanii electorale şi se adresează alegătorilor cărora le propune un proiect, fără să ştie dacă-l va putea duce până la capăt. Pentru a evita un eşec, el se foloseşte de anumite strategii persuasive.

*Strategia neclarului* constă în a face declarații suficient de generale, alambicate şi uneori ambigue, astfel încât să fie greu de considerat greşite, sau să i se reproşeze că a mințit cu bună ştiință.

*Strategiile tăcerii,* ale absenței luării de cuvânt, constau în ținerea secretă a unor acțiuni care ar provoca reacții violente sau ar împiedica punerea în practică a ceva considerat necesar pentru binele comunității. Aveam de-a face de fapt cu o înşelăciune, dar una necesară, în slujba binelui comun.

*Strategia rațiunii supreme* se produce atunci când omul politic recurge la „rațiunea de stat". Minciuna publică este justificată atunci pentru că este vorba de a salva în fața opiniei publice ceea ce constituie identitatea poporului. Avem de-a face în acest caz cu un discurs care nu ține de adevăr, nici de fals, nici de voința de a-l înşela pe celălalt. Adesea în numele unei rațiuni supreme, politicienii ascund ceea ce ştiu sau gândesc.

*Strategia de denegare* apare atunci când omul politic, prins în afaceri care fac obiectul unei acțiuni în justiție, neagă implicarea lui. În ipoteza în care ar avea o anumită responsabilitate în acele afaceri, negarea înseamnă minciună, mărturie falsă. Strategia de denegare vine însă adesea să completeze o strategie de *deturnare* a adevărului: mai întâi există deturnare, apoi denegare. Această strategie mizează pe imposibilitatea de a aduce dovezi ale implicării omului politic în afaceri de corupție. Aceste cazuri sunt condamnabile pentru că afectează încrederea ce se stabileşte între cetățeni şi reprezentanții lor, mai ales când se recurge la minciuna de stat nu pentru a servi cauza poporului, ci pe cea a unei persoane sau a unui grup anume.

În lucrarea introductivă din "Săptămâna ştiinței" în cadrul festivalului de teatru, care în anul 1968 a avut ca temă "Marea manipulare a omului", Ellwein a definit conceptul de manipulare ca şi "conducere a omului, indiferent dacă se realizează prin aşa-numitele condiții obiective obligatorii sau prin interese organizate de clase sau de putere, sau chiar prin anumite structuri economice". Literal „a manipula" înseamnă: a pregăti ceva manual cu dibăcie (inițial termenul se folosea în prelucrarea pielii), dar şi uneltire, intrigă şi şiretlic.

În ceea ce priveşte definirea manipulării, aceasta presupune implicit lipsa unei reacții din partea receptorilor informației, care nu au posibilitatea să se apere împotriva influențelor sau să le confrunte cu propriile concepții rezultate din experiență şi studiu. Astfel manipularea încearcă să-i provoace cărora i se adresează să preia o anumită atitudine, un anumit mod de comportare, să blocheze anumite atitudini nedorite, încercând să le facă să pară imorale, necugetate. Acest lucru se manifestă în două feluri: pe de o parte cuvintele şi simbolurile politice foarte agreate, duc la formarea unor moduri de comportament, dar sunt supuse sistematic unei migrări semantice. Pe de altă parte, anumite cuvinte caracteristice opozantului, mai ales conceptele politice de bază ale acestuia, sunt supuse unui

proces de defăimare, astfel încât în cele din urmă folosirea acelor cuvinte să pară ceva imoral şi chiar suspect. Indiferent de ideologie, de stânga sau dreapta, fiecare grupare politică se străduieşte să elimine din limbaj, respectiv să catalogheze drept incapabile din punct de vedere social, acele cuvinte care denumesc situaţii, care sunt neplăcute cetăţeanului, dar a căror existenţă nu poate fi negată. Spre exemplu, agitaţia de stânga va marja pe acele cuvinte care exprimă lipsa de omenie, exploatarea etc.

Gândirea omului nu este o chestiune de limbă. Dar între limbă şi lumea ideilor există o legătură foarte strânsă împreună şi cu reacţiile corespunzătoare. De aceea politicienii vor elimina din discursul lor acele cuvinte "distructive", deoarece acestea influenţează semnificativ modul de a gândi al celor care până atunci au folosit acele cuvinte. De exemplu agitaţia de extremă dreapta din vestul Germaniei s-a străduit să păstreze din ideologia nazismului dar nu prin folosirea sloganurilor naziste care au cunoscut o defăimare în întreaga lume şi care ar trezi imediat neîncrederea oamenilor democratici şi iubitori de pace din întreaga lume. De aceea reprezentanţii dreptei germane apelează la cuvinte noi care evită sensul negativ, care tocmai pot exprima aceeaşi idee într-o formă „cosmetizată".

Este adevărat că în limbajul politic una se spune şi alta se dă de înţeles. Acest aspect a fost accentuat în repetate rânduri de către specialişti care au ajuns la concluzia că în discursul politic nu trebuie să ne oprim doar la caracterul logic al cuvintelor, ci nu trebuie să omitem aspectele emoţionale, precum şi cele psihologice.

Una din metodele cu ajutorul căreia organismele reuşesc să se adapteze mediului lor – în contextul dat acet aspect este valabil şi pentru om şi societatea lui – constă în faptul că se supun principiului de restrângere şi de răspândire a informaţiei. La ce se referă acest lucru? Asupra tuturor sistemelor informaţionale acţionează un val neîntrerupt şi complex de informaţii. Dacă sistemul ar permite ca acest val să ajungă la centrele de comandă ale sistemului, s-ar produce haos şi dezordine. De aceea acest sistem informatic „strecoară" valul de informaţii şi preia de acolo doar informaţiile cele mai importante, care ajută la formarea unei legături optime între sistem şi mediu. Acest proces n-ar trebui să însemne o sărăcire din punct de vedere al conţinutului informaţional. Acest principiu se aplică în mod corespunzător şi în politică. Omul cu experienţă şi matur din punct de vedere politic refuză informaţiile care îi sunt nocive şi nu le permite acestora să se inflitreze în conştientul său. Informaţiile selectate devin astfel o parte componentă a conţinutului de informaţii memorat deja. Propaganda politică are sarcina de a sprijini acest proces, de a strecura informaţii în conştientul cetăţeanului. Deja este vorba despre manipulare prin cenzură. Discursul politic apelând în primul rând la componentele emoţionale în raport cu relaţiile logice poate determina ca un cetăţean fără un minim de cunoştinţe politice să devină o minge de joc oarbă în mâinile manipulatorilor. Deci dacă oamenii se bazează doar pe partea emoţională a informaţiilor care intră în sistemul lor devin victima manipulării politice.

Politicianul experimentat al zilelor noastre nu se mulţumeşte doar cu exploatarea acelor cuvinte ce poartă o încărcătură emoţională favorabilă ideilor pe care doreşte să le comunice, el construieşte şi ceva nou cu ajutorul unor cuvinte

noi. Aceste construcții noi sunt necesare acolo unde nu se poate pleca de la cuvintele existente, deoarece acestea nu redau în mod adecvat anumite situații. Mulți politicieni au afirmat că este prostesc și absurd de a folosi în locul cuvintelor obișnuite, uzuale, care sunt clare și care transmit exact ideea, neologisme sofisticate care nu exprimă mai mult decât cuvintele folosite deja, dar care au un mare deficit de emoții pozitive. Dimpotrivă practica a dovedit tocmai opusul. Neologismele complicate servesc în discursul politic politicianului care nu dorește să fie clar, în lipsa unor soluții concrete.

Politicianul versat va supune unui proces de schimbare a sensului acele cuvinte neplăcute care îngreunează și împiedică manifestarea unor intenții politruce. Se practică și opusul acestei tactici, și anume transpunerea unui termen negativ din limbajul agitației opozante într-unul pozitiv. Această tactică se accentuează atunci când vine vorba de formularea conceptelor politice centrale, a lozincilor. Politicienii, care au ceva de ascuns, se feresc să dea numele partidului lor care ar reda într-o formă concisă comportamentul sau intențiile acelui partid. Ei se vor strădui mai degrabă să folosească acele cuvinte care sunt asociate cu emoțiile pozitive răspândite în rândul cetățenilor. De exemplu, în Germania partidul național-socialist a fost cu totul altceva decât cel socialist. Nici măcar nu era național, deoarece adevărata conștiință națională este incompatibilă cu șovinismul și ura între popoare. Atunci când a venit la putere național-socialismul, socialismul devenise deja o mișcare la nivel mondial. A lupta deschis împotriva socialismului și naționalismului clasic ar fi însemnat că în încercarea lor de a-și infiltra ideologia, s-ar fi ciocnit de bariere de neînvins. Contractul de la Versailles a împovărat foarte mult poporul german, iar masele populare germane au resimțit din plin umilința națională, dar și consecințele economice. De aceea, numele de național-socialism a avut o putere de sugestie uimitoare care a unit în jurul acestui partid toate resentimentele poporului german umilit.

Un alt mijloc al manipulării constă în acordarea unor slogane centrale din limbajul politic al opozanților a unei valori emoționale suplimentare depreciative. Aceasta se poate realiza prin mijloace pur lingvistice, de exemplu punerea în față a expresiei „așa numit".

O altă situație care apare frecvent în vorbire și dobândește în discursul politic o însemnătate deosebită este folosirea cuvintelor polisemantice. Din punct de vedere semantic trecerea de la un cuvânt la sinonimul acestuia nu implică întotdeauna și schimbări de sens. Totuși, sinonimele sunt o sursă excelentă de manevre pentru politicianul experimentat în a manipula mai ales din punct de vedere psihologic. Conform definiției sinonimiei, cuvintele sinonime denumesc aceeași stare de lucruri, sunt așadar echivalente din acest punct de vedere, dar se pot deosebi în mod radical când vine vorba de funcția lor descriptivă. Astfel, cuvintele „putere imperialistă" și „guvernarea monopoliștilor" exprimă același lucru, însă prima sintagmă nu reușește să obțină impactul celei de-a doua, care implică și anumite valori sentimentale, dar și capacitatea de a mobiliza. Așadar, o organizare înțeleaptă a discursului politic include alegerea din totalitatea sinonimelor a acelui cuvânt care are cel mai accentuat caracter mobilizator, adică

din echivalenţa semantică a mai multor cuvinte trebuie ales cel care prezintă cel mai accentuat efect din punct de vedere pragmatic.

Discursul politic dă dovadă de o risipă uimitoare de mijloace tehnice. Însă cuvintele, lozincile şi tacticile de manipulare nu au o existenţă independentă. Chiar şi o agitaţie proastă din punct de vedere tehnic, care serveşte progresului şi răspândeşte adevărul, poate fi complet ineficientă dacă se limitează la aspectele teoretico-logice ale confruntării lozincilor cu realitatea. Agitaţia care procedează corect riscă a fi plictisitoare, astfel încât nu este preluată şi ajunge să se autoanuleze. Maxima că „ceea ce este corect (adevărul) trebuie să fie exprimat într-un mod corect" nu este valabilă pentru discursul politic.

Demagogii operează cu conceptele de bază ale inducţiei şi analogiei, care sunt complet inconsistente din punct de vedere logic. Primitivitatea limbajului politic reprezintă întotdeauna un avantaj pentru opozant, deoarece el se poate adresa astfel celor mai primitive instincte şi celor mai elementare forme ale gândirii. Un exemplu în acest sens este folosirea cuvântului „comunism" în SUA, unde comunişti erau numiţi cei care nu sprijineau în totalitate planurile societăţii imperialiste, definind termenul de comunism ca situaţie în care domneşte haosul politic şi economic. Aşa numitul comitet de analiză a comportamentului neamerican din Statele Unite a instituit o adevărată inchiziţie: demersurile pentru drepturile negrilor egal comunism, demersurile pentru pace în Coreea egal comunism etc. A durat ani întregi până când realităţile politice, acţionând obiectiv, au dizolvat această dihotomie imperialism-comunism. Astfel manipularea cetăţenilor prin sloganuri de genul „apărarea democraţiei în Vietnam împotriva ameninţării comuniste" şi-a pierdut eficacitatea în confruntarea cu realitatea.

Din cele spuse până acum rezultă că logica, semiotica modernă, lingvistica reprezintă instrumente importante ale politicianului, deoarece doar prin acestea poate să-şi sporească eficienţa valorificării cuvintelor în limbajul său. În acelaşi timp trebuie să ia în considerare şi aplicarea anumitor cunoştinţe din psihologie, de exemplu cele cu privire la reflexele condiţionate, ale lui Pavlov. Limba este o formă de adaptare a fiinţei umane la mediul înconjurător, care este un mediu social complex. Această adaptare însă nu ar fi posibilă doar prin aplicarea principiilor logice, ci trebuie luat în considerare şi un sistem de reflexe condiţionate, care este mult mai complicat.

Cuvintele au un caracter de semnale, pe când conceptul de semnal este mult mai general, iar cuvintele sunt doar o categorie a acestor semnale. Tocmai lingvistica textuală este cea care ne învaţă că unul şi acelaşi semnal poate fi purtător al unor sensuri complet diferite şi doar contextul este acela care îi definitivează sensul. Nu se poate spune, că un anumit semnal este purtătorul unui anumit sens, ci că există purtătorul unui anumit sens pentru un anumit receptor, şi a unui alt sens pentru un alt receptor.

Puterea simbolurilor politice, mai ales a simbolurilor lingvistice din politică, reprezintă o putere istorică, care trebuie luată în considerare de orice propagandist, om politic, dacă nu vrea să vorbească în gol. Limbajul politic actual este caracterizat prin folosirea unor cuvinte ale căror sensuri sunt foarte greu de înţeles

în contextul în care vocabularul maselor largi se limitează la concepte confuze. Participarea la viața societății devine astfel una aparentă și nu una reală, doar o pretenție conform căreia fiecare cetățean ar trebui să dea o mână de ajutor la dezvoltarea vieții economico-sociale, că ar trebui să reacționeze, să ia atitudine, să participe la luarea deciziilor. În acțiunea de a se opune manipulării, cetățeanul trebuie să se informeze, să se educe. Doar așa va putea răspunde cerinței lui Walter Ulbricht: „A gândi este prima obligație a cetățeanului".

**Bibliografie**


1. Adam, Jean-Michel, 1990, *Eléments de linguistique textuelle*, Mardaga, Liege.
2. Amossy, Ruth, 2000, *L'argumentation dans le discours, Discours politique, littérature d'idée*, Fiction, Paris.
3. Ardeleanu, Sanda-Maria, Coroi, Ioana-Crina, 2002, *Analyse du discours. Eléments de théorie et pratique sur la discursivité*, Editura Universității, Suceava.
4. Chauraudeau, Patrick, 2002, *Le discours politique*, Unibert, Paris.
5. Charaudeau, Maingueneau, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Le Seuil, Paris.
6. Dospinescu, Vasile, 2007, *Lingvistica textului, Bazele analizei textuale a discursului*, Suceava.
7. Le Bert C., 1998, *Le discours politique*, Paris.
8. Rovența-Frumușani, Daniela, 2004, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze.* Editura Tritonic, București.
9. Mayaffre, Damon, 2004, *Paroles de président – Jacques Chirac*, Honore Champion, Paris.
10. Sălăvăstru, Constantin, 2002, *Thèmes neo-populistes dans le discours politique roumaine*, Revue interactive d'information et de dialogue, nr.2, Université de Caen, France.
11. Santville D., 2002, *Les rituels de la communication politique*, Editura Ina, Paris.
12. Thoveron, Gabriel, 1996, *Comunicare politică*, Editura Antet, București.
13. Wolton, D., 1989, *Communication politique: Construction d'un modèle Hermes*, nr. 4, CNRS Editions Paris.

# MESAJ ŞI IMAGINAR LINGVISTIC ÎN DISCURSUL PUBLIC

**Sanda-Maria ARDELEANU**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Nous nous proposons une étude systématique du rapport message-locuteur-destinataire dans la situation de communication conflictuelle de la période préélectorale, électorale et post-électorale, tout en essayant d'unir les marques du discours public de la perspective d'un imaginaire linguistique. Notre corpus d'investigation est constitué par des discours qui enregistrent la polyphonie des langages mobilisés, le discours devenant un objet de référence au moment de sa production. L'éphémère du discours se transforme dans une multiplication, par des reprises et par des images répétées d'une manière obsessive par les analystes, par des thèmes et des stratégies discursives en désaccord avec le message.*

## I. Introducere şi concepte

(Pre)campania prezidenţială reprezintă, şi în România, un moment privilegiat de dezbatere, de proliferare a discursului public construit în condiţii de maximă tensiune. Paroxismul informaţiilor şi al mesajelor provine dintr-un imaginar discursiv pe care îl regăsim în toată media ceea ce îi conferă o importantă dimensiune socială. Ne întrebăm ce se întâmplă, în aceste condiţii, cu mesajul, format într-un imaginar lingvistic tensionat, transmis într-o situaţie de comunicare deseori improprie actului de comunicare, în sfârşit, purtat de valurile comunicării care îl deturnează, îl înlocuiesc sau îl anihilează, îl metamorfozează până la dizolvare.

Am intrat, poate prea brusc, spre unica perspectivă de investigaţie ce ne poate tenta în această perioadă, cea a relaţiei dintre **mesaj** şi **locutor** într-un **imaginar lingvistic** al **discursului public electoral** dintr-o precampanie prezidenţială în România anului de graţie 2009.

Printre numeroasele sensuri ale termenului de „limbă", astăzi ne vom opri la cel ce desemnează ansamblul de sisteme legate între ele şi formate din unităţi ca: fonemele, morfemele, lexemele. Vrem să analizăm limba[1] ca mediator între două zone distincte: cea a expresiei sonore şi cea a conţinutului noţional, zone ce fac din ea o **formă,** dar şi o **substanţă,** o **convenţie,** dar şi un **sistem,** o **instituţie** socială. Tot aici ne raportăm şi la **vorbire,** pentru unii echivalentă cu **discursul** ca realizare individuală a vorbirii în texte şi mesaje concrete. Mai departe, **discursul public** oferă vorbitorului posibilitatea de a-şi urmări ideea centrală şi modul în care urmează să o susţină conducând, pe baza unei structuri – tip, la o înţelegere a ideilor, facilitând transmiterea şi receptarea **mesajului.**[2]

Dincolo de realitatea discursivă, percepută în funcţionarea dinamică a structurilor şi interacţiunii dintre ele, dincolo de realităţile externe şi instituţionale,

---

[1] Saussure, Ferdinand de, 1998, *Curs de lingvistică generală*, Editura Polirom, Iaşi.
[2] Coşeriu, Eugeniu, 2009, *Omul şi limbajul său*, Editura Universităţii «Alexandru Ioan Cuza», Iaşi.

le remarcăm pe cele socio-psiho-lingvistice care ţin de vorbitori şi de proiecţiile lor asupra limbii sau imaginarul lingvistic, noţiune investigată în cadrul unei lingvistici a locutorului.[1]

**Mărcile discursive** ordonează secvenţele textului, ele având un sens pragmatic distinct caracterizat prin conţinut semantic redus, rolul lor fiind cel de transmitere a informaţiei pragmatice.

Cât despre **imaginarul lingvistic** şi **mesajul discursului public**, problema este foarte complexă. Marele Arghezi încalcă în discursul său public toate tabu-urile lingvistice ale limbii române, imaginarul său lingvistic fiind marcat de violenţă iar tehnica imaginarului lingvistic violent se constituie într-o garanţie a persuasiunii, prin urmare, a „mesajului care trece".[2]

Un discurs public poate fi politic care, la rândul său, poate fi electoral. Normativitate, adevăr şi originalitate în discursul public de tip politic electoral se disting prin convenţionalitate în cadrul unor roluri discursive multiple (candidat, contracandidat, politician ce dispune de o imagine publică alimentată de un trecut politic).

Ne propunem un studiu sistematic al raportului mesaj-locutor-destinatar în situaţia de comunicare conflictuală a perioadelor preelectorală, electorală şi postelectorală încercând, în măsura posibilului, să unificăm mărcile discursului public din perspectiva unui imaginar lingvistic (candidat, contracandidat, destinatar, comentator). Corpusul nostru aflându-se în constituire, vom exprima aici intenţii de analiză şi rezultate parţiale de investigaţie pe corpus de pre-campanie prezidenţială.

## II. Mesaj şi discurs politic

Presa scrisă şi televizuală constituie astăzi principalul suport folosit în comunicarea politică de precampanie. Discursul politic scos din sertar sau cabinet sau sală de şedinţe şi propus, prin media unei întregi societăţi înainte de vot, este prezentat de televiziunile care sunt departe de a fi neutre prin caracteristicile psihofiziologice şi psihosociologice cu rol de caricaturizare a mesajului.[3]

Din acest punct de vedere, dacă odinioară politicianul se ferea de televiziune, astăzi, cu toate riscurile „manipulării manipulatorului", a „deformării mesajului", a schimbării sensului unui imaginar lingvistic ce se referă la relaţia directă dintre locutor şi enunţul său, televiziunea dar şi celelalte forme de presă devin instrumente *sine qua non*.

Întrebarea este acum: ce ajunge mesajul unui discurs mediatizat, în condiţiile în care:

1. înainte de a fi susţinut, anunţul unui discurs public electoral devine un prim element al mesajului;

---

[1] Ardeleanu, Sanda-Maria, 2007, *Pour une linguistique du locuteur* în *Perspectives discursives: concepts et corpus*, Casa Editorială *Demiurg*, Iaşi, p. 71-83.
[2] Cesereanu, Ruxandra, 2003, *Imaginarul violent al românilor*, Editura Humanitas, Bucureşti.
[3] Maarek, Philippe, J, 1989, «Le message télévisé a-t-il besoin du discours politique?» in *Mots. La politique à la télévision*, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, p. 23-40.

2. locutorul produce un discurs cu un mesaj;

3. televiziunea sau presa scrisă produc un alt discurs, sau alte discursuri, cu un alt mesaj, sau alte mesaje, prin tehnicile de omisiune, scoatere din context, redundanță, manipulare;

4. reacțiile la discurs se constituie într-un alt mesaj, influența „discursului de după discurs" fiind în măsură să denatureze din nou mesajul inițial (de altfel, greu de identificat și precizat de foarte multe ori).

Concluzia ar fi că, în aceste condiții de metamorfozare practic infinită a mesajului discursului public politic preelectoral, aproape că nu mai este nevoie de mesaj. Simpla apariție în presă e semnificantă, de aici bulimia mediatică a politicienilor. Simpla apariție a numelui devine generatoare de valoare simbolică favorabilă, legitimându-i politicianului statutul instituțional și ameliorându-i statutul tehnic al discursului preelectoral. Nici politicianul nu mai crede în propriul mesaj. Un exemplu recent: „Nu sunt un pion al nimănui, sunt mai degrabă o soluție... Cred că am transmis un mesaj" (20 octombrie, F.C.) sau, în cazul în care chiar se dorește formularea unui mesaj, cuvântul „mesaj" apare pe ordinea de zi: „Ședință comună a celor două Camere pentru...mesaje, declarații" (21 octombrie).

Un politician englez afirma că „dacă un discurs își propune să îi convingă pe toți, el este cu siguranță ratat. Dacă își va propune să fie cea mai frumoasă încercare lingvistică rostită vreodată, el va fi lamentabil ca eficiență. Iar dacă nu își propune nimic, este chiar posibil să iasă bine". Sau, în același registru, o vorbă franțuzească spune că „un discurs politic bun nu trebuie să vorbească despre nimic, dar să lase impresia că vorbește despre toate".

Paradoxal, nu mai există niciun raport direct și onest între conținutul mesajului, imaginarul lingvistic al locutorului și discursul construit. Elementele non-verbale devin prioritare astăzi, în raport cu ieri: destinatarii de altădată nu percepeau decât inconștient non-verbalul care astăzi, prin „discursul după discurs", este verbalizat, prin urmare „ajutat" să devină determinant în transmiterea unui mesaj, chiar golit de conținut.

### III. Mesaj și imaginar în jocul discursului public

Nu putem spune că locutorul manipulează credința destinatarului deoarece, de cele mai multe ori, nu stăpânim sau nu evaluăm corect impactul propriului discurs. Și exemplele din această pre-campanie românească prelungită ne sunt la îndemână: enunțuri care au produs rupturi definitive, altele, apropieri între grupuri aparent ireconciliabile. Validitatea discursului depinde de credința într-o schemă a imaginarului care pendulează între „posibilitatea de a-ți învinge contracandidatul" și „a face reală victoria împotriva contracandidatului".

Rezultatul votului exprimă o configurație a imaginarului social la fel ca rezultatele sondajelor care exprimă o anumită „stare de opinie". Mesajul și imaginarul se întâlnesc aici în discursul pre-electoral, importanța capitală fiind acordată respectării regulilor electorale ale democrației, în cadrul jocului discursiv, diferența dintre real și imaginar nefiind niciodată o diferență „în sine".

Ea este regula ce va efectua împărțirea imaginarului colectiv instaurând

configuraţia unei zile ca cea reală, a votării Preşedintelui Republicii. Realitatea nu este decât un imaginar indus ca real de către regulile democratice invocate prin discursul public.

**IV. Candidaţi şi teme ale discursului public**

Strategiile discursive ale categoriei locutorului-candidat diferă în funcţie de o gamă variată de pertinenţe printre care: locul ocupat de vorbitor în categoria candidaţilor, ideologia exprimată, situaţia de comunicare. Primul criteriu referenţial ne obligă să recunoaştem statutul de **candidat** (sondajele reflectă persoana cu cele mai mari şanse sau persoana care ocupă deja poziţia de preşedinte), alături de care se dezvoltă seria de **contracandidaţi.** Imaginarul lingvistic e diferit pe aceste două paliere, candidatul construindu-şi un discurs ce vizează, eventual, menţinerea votanţilor, ceilalţi recurgând la discursuri de ofensivă, cu accente de agresivitate, chiar violenţă în limbaj. Ei trebuie să şocheze, să marcheze puncte cu orice preţ, să cucerească, să atragă numeric destinatarii.

Aceeaşi raportare la locul ocupat de vorbitor în categoria candidaţilor ne conduce la o altă taxonomie: „marii candidaţi" (adică cei care contează) şi „micii candidaţi"[1] (cei care fac jocul partidelor mici, care trebuie să „rupă" din electorat pentru ca, într-un tur doi, să-l deverseze în bazinul unui „mare candidat").

Dacă pentru „marii candidaţi" mesajul nu mai contează, el fiind, în general cunoscut, importantă, în cazul lor, devine forma de transmitere a ideilor (numărul apariţiilor în presă, limbaj, retorică, prestanţă oratorică). Pentru „micii candidaţi", dimpotrivă, mesajul trebuie să fie clar, percutant, pe placul receptorului ce provine dintr-un eşantion bine delimitat şi uşor de caracterizat.

Cât despre teme, acestea se reiau practic de la o campanie la alta (respectarea regulilor jocului democratic, teama de fraudare, corupţia) sau devin particulare pentru această precampanie (reforma statului, modernizarea României, strategii şi soluţii pentru ieşirea din criză). Tonul discursurilor de precampanie este alarmist, generat de criza economică, financiară, politică şi morală în care ne aflăm astfel încât adjectivele, la superlativ, rupturile enunţiative, exclamaţiile, interogaţiile retorice, dar şi recurgerea la un lexic vulgar, indecent, la ameninţări şi invective creează o stare de teamă dublată de panică printre votanţi. „Votaţi bine!" căci dacă nu „vai de voi!" (pierderea locurilor de muncă, creşterea şomajului, scumpirea preţurilor, pierderea tranşelor FMI şi intrarea în imposibilitate de plată a salariilor şi pensiilor...).

Mai mult ca niciodată, discursul pre-electoral din actuala campanie împrumută mărcile naţionalismului unei drepte extreme: „România se află în pericol", „trebuie să o salvăm" şi asta o poate face doar candidatul X, sau Y sau Z sau unul dintre contracandidaţii săi, „micii candidaţi", dar toţi oameni providenţiali în discursul de pre-campanie.

---

[1] Renault, Jean-J., 1995, «Les petits candidats» în *Présidentielle. Regards sur les discours télévisés;* Médias Recherches. Nathan/Institut National de l'Audiovisuel.

**V. Concluzii preliminare**

Majoritatea discursurilor din corpusul nostru de studiu înregistrează polifonia limbajelor mobilizate. Discursul odată produs devine automat obiect de referință. Efemeritatea discursivă se transformă într-o multiplicare, prin reluări și imagini obsesiv repetate de către analiști, prin teme și strategii discursive în dezacord cu mesajul.

Mesajul? Dispare. Discursul devine, de fapt, o materializare a imaginarului lingvistic venit din reprezentările sociale ale „marilor candidați". Departe de a liniști, de a asigura, de a promite, de a cultiva toleranța, actuala precampanie electorală se caracterizează prin înverșunare – chipul candidatului care nu mai are nimic de pierdut producând discursul contradictoriu, ambiguu și volatil, transmis în ecou de media incendiară.

**Bibliografie**

1. Ardeleanu, Sanda-Maria, 2007, *Pour une linguistique du locuteur* în «Perspectives discursives: concepts et corpus», Casa Editorială *Demiurg*, Iași.
2. Cesereanu, Ruxandra, 2003, *Imaginarul violent al românilor*, Editura Humanitas, București.
3. Coseriu, Eugeniu, 2009, *Omul și limbajul său*, Editura Universității «Alexandru Ioan Cuza», Iași.
4. Maarek, Philippe, J, 1989, «Le message télévisé a-t-il besoin du discours politique?» in «Mots. La politique à la télévision», Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques.
5. Renault, Jean-J., 1995, «Les petits candidats» in *Présidentielle. Regards sur les discours télévisés*, Médiàs Recherches. Nathan/Institut National de l'Audiovisuel.
6. Saussure, Ferdinand de, 1998, *Curs de lingvistică generală*, Editura Polirom, Iași.

# DIALOGISM ŞI POLIFONIE: SURSE ALE DIDACTICITĂŢII ÎN DISCURSUL MEDIATIC

**Diana BARANAI**
Şcoala doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Le dialogisme et la polyphonie ne manquent pas dans le discours médiatique de la presse écrite car, pour assurer la véridicité de l'information transmise, le journaliste recourt à l'utilisation d'autres voix et points de vue, en même temps introduisant le public dans son discours.*

Conceptul de *dialogism*, introdus de către Bakhtine, se referă la relaţiile pe care orice enunţ le are cu enunţurile produse anterior dar şi cu enunţurile viitoare care pot fi produse de către destinatari.

Putem vorbi de un dublu dialogism care înscrie două tipuri de relaţii (Bakhtine 1978): *relaţii interdiscursive* (cele pe care toate enunţurile le au cu enunţuri produse anterior) şi *relaţii interlocutive* (cele pe care toate enunţurile le au cu enunţurile de înţelegere-răspuns anticipate ale destinatarilor reali sau virtuali).

După acelaşi model, din nevoia de a descrie discursurile de transmitere de cunoştinţe, S. Moirand (1988) distinge două forme de dialogism: „acela care face explicit referire la discursuri anterioare, discursuri surse sau discursuri primare, şi cele care fac explicit referire la discursurile care sunt împrumutate destinatarilor." (Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionaire d'analyse du discours,* 2002).

Dialogismul şi polifonia sunt nelipsite din cadrul discursului mediatic al presei scrise întrucât, pentru a asigura veridicitatea informaţiei transmise, jurnalistul face apel la alte voci, alte puncte de vedere, introducând în acelaşi timp, publicul în discursul său. Faptul că jurnalistul face referire la alte discursuri în discursul său, prin diverse procedee (aluzie, citare, discurs indirect, etc.) tocmai pentru a clarifica informaţia transmisă prin intermediul textului, face ca dialogismul şi polifonia să devină surse ale didacticităţii.

Mă voi opri asupra unui articol din Jurnalul Naţional (varianta online) scris la data de 28 aprilie 2009 cu titlul „Gripa porcină ameninţă tot globul" şi care tratează un subiect destul de complex, având conotaţii ştiinţifice.

În cadrul textului acestui articol avem de-a face cu o situaţie trilogală în care interactanţii sunt jurnalistul, expertul şi publicul cititor. S. Moirand (2007: 66) propune, în acest caz, o structură formală prototipică a demersului cognitiv folosită la transmiterea de cunoştinţe şi informaţii: *M spune [ceea ce spune S] lui P* (M = mediatorul, S = ştiinţa, P = publicul).

Mediatorul are aici rolul de intermediar între ştiinţă şi public, manifestând intenţii de didacticitate. El se arată, pe rând, aproape de fiecare dintre cei doi poli, fiind la curent cu evoluţia ştiinţei dar şi cu incertitudinile ei, împărtăşind aceleaşi întrebări şi aceeaşi îngrijorare cu destinatarii săi. El beneficiază de sursele necesare pentru a clarifica informaţia pe care o transmite cititorului. Aceste surse constau în

punctele de vedere ale experților pe care mediatorul le expune fie prin discurs indirect, fie prin discurs direct (citat):

(1) *Comunitatea internațională este mai pregătită ca oricând pentru a face față amenințării ca virusul să se răspândească, asigură unul dintre* ***experții ONU*** *pe probleme de sănătate, citat de* ***BBC;*** (Jurnalul Național, 28 aprilie 2009)

(2) ***Doctorul Keiji Fukuda*** *a explicat că toate măsurile luate și toate pregătirile făcute de-a lungul anilor pentru a contracara gripa aviară își vor arăta roadele și în combaterea gripei porcine;* (Jurnalul Național, 28 aprilie 2009)

(3) ***Ministerul Afacerilor Externe*** *le recomandă cetățenilor români să evite călătoriile în Mexic. "În cazul în care cetățenii români trebuie să se deplaseze în Mexic sau se află deja în această țară, recomandăm evitarea locurilor aglomerate, utilizarea de măști de protecție, respectarea igienei personale, precum și apelarea la medic la primele simptome ale bolii".* (Jurnalul Național, 28 aprilie 2009)

În aceste trei exemple, rolul expertului este interpretat de *experții ONU, BBC, Doctorul Keiji Fukuda și Ministerul Afacerilor Externe.* În toate aceste cazuri avem de-a face cu un *dialogism intertextual* (S. Moirand, 2007: 79) care se manifestă prin recursul la cunoștințe deja stabilite în domeniul medicinei, sau prin aluzie la alte evenimente asemănătoare.

În exemplul (1) putem vorbi de o situație specială de dialogism „în ramă", în care, afirmația expertului ONU este citată de către BBC care la rândul lui este citat de către mediatorul acestui articol. În exemplul (2), în afară de punctul de vedere al Doctorului Keiji Fukuda, jurnalistul face aluzie la un alt eveniment asemănător (*gripa aviară)*, făcând astfel apel la memoria discursivă a cititorului și definind prin analogie puterea distructivă a acestui virus. La fel se întâmplă și cu referirile la gripa spaniolă din 1918 și pandemiile din Asia: *„Cea mai gravă a fost așa-numita "gripă spaniolă" din 1918, care a făcut 40 de milioane de victime în întreaga lume, scrie The Times."*; *„Pandemiile de gripă izbucnite în Asia în 1957 și 1969 au făcut patru milioane de victime."* (Jurnalul Național, 28 aprilie 2009).

În exemplul (3) vocea expertului este redată prin discurs direct, prin citare. Citatul captează cu mai mare ușurință atenția cititorului, având o putere de sugestie mai mare. Având în vedere gravitatea evenimentului, mediatorul dă cuvântul experților, savanților sau celor în măsură să explice, să clarifice acest fenomen. La fel procedează mediatorul când citează un fragment dintr-un comunicat al Ministerului Afacerilor Externe, în care se descriu simptomele gripei porcine: *„Boala are simptome asemănătoare gripei comune: temperatură mare, dureri în gât, tuse, febră musculară. După 2-3 zile acestea se accentuează și se poate ajunge rapid la pneumonie. Tratată în fază incipientă, boala este vindecabilă", se mai precizează în document.* (Jurnalul Național, 28 aprilie 2009).

Textul articolului este structurat în paragrafe prevăzute cu titluri constând în fragmente extrase din relatările experților și autorităților (*MAI PREGĂTIȚI CA ORICÂND, EPIDEMIE ȘI PANDEMIE, EVITAȚI MEXICUL!*). Aceste titluri condensează conținutul paragrafelor pentru o mai bună înțelegere a informațiilor prezentate având o mare putere de sugestie. Acest artificiu cu valențe didactice asigură claritate progresiei tematice a textului, oferind destinatarului o schemă

tematică rezumativă a evenimentului.

Jurnalistul nu ezită să intre în rolul profesorului atunci când în relatările experţilor apar noţiuni cu care nu toţi cititorii sunt familiari. În aceste cazuri mediatorul întrerupe firul discursiv, introducând explicaţii pentru ca astfel informaţia să fie accesibilă tuturor destinatarilor: *„Spre deosebire de epidemii, care sunt sezoniere, pandemiile au "acoperire" la nivel global şi nu au o ciclicitate anume."* (Jurnalul Naţional, 28 aprilie 2009).

În unele cazuri discursul ştiinţei apare filtrat sau reformulat în discursul altor comunităţi care redat în cadrul acestui articol. Acest lucru se întâmplă atunci când vocea expertului este împrumutată de exemplu *Ministerului Afacerilor externe*. Astfel avem de-a face cu mai multe discursuri care sunt înglobate în textul acestui articol, având acelaşi scop de a asigura credibilitatea celor prezentate, de a elucida complexitatea evenimentului şi a atrage atenţia, cu riscul chiar de a crea panică în rândul publicului.

Această textură enunţiativă (S. Moirand, 2007: 83), traversată de un intertext în care se regăsesc mai multe voci, este rezultatul diversităţii genurilor din care sunt extrase spusele experţilor (documente, comunicate, reuniuni, articole de ziar, buletine informative) şi diversitatea localizărilor surselor de informaţii redate (Canada, America, România).

În concluzie, putem spune că textul acestui articol este un câmp polifonic, o construcţie plurilogală, în care mediatorul este cel care gestionează şi organizează vocile astfel încât să asigure progresia textului în beneficiul destinatarului, care şi el are o contribuţie implicită în construcţia textuală tocmai prin explicaţiile care îi sunt adresate.

**Bibliografie**

1. Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.
2. Maingueneau, Dominique, 1991, *L'Analyse du Discours*, Hachette, Paris.
3. Moirand, Sophie, 2007, *Les discours de la presse quotidienne*, Presses Universitaires de France.
4. Vion, Robert, 2000, *La Communication Verbale, Hachette*, Paris.
5. Jeandillou, Jean-François, 2006, *L'Analyse textuelle*, Armand Colin, Paris.
6. Bidu-Vrănceanu, Angela, et al., 2001, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Editura Nemira, Bucureşti.
7. Lochard, Guy, Boyer, Henri, 1998, *Comunicarea mediatică*, Editura Institutul European, Iaşi, trad. de Bogdan Geangalău.

**Corpus de analiză:**

*Jurnalul Naţional*, 28 aprilie 2009,
http://www.jurnalul.ro/stire-externe/gripa-porcina-ameninta-tot-globul-505815.html

# CONSIDERAȚIUNI ASUPRA STILISTICII NUMELOR PROPRII ÎN TEXTELE JURNALISTICE

**Marina BELOUS**
Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, Republica Moldova

*La nouvelle doit contenir les réponses aux six questions: **qui, quoi, quand, où, comment et pourquoi**. L'ordre de présentation de ces réponses dépend cependant du type de la nouvelle. Outre l'information objective présentée par l'article, un point important est constitué par l'information implicite qui porte en soi un ensemble des données ayant une fonction bien définie: celle de convaincre et de modifier, parfois de manipuler, l'opinion du lecteur. Les noms propres constituent l'ancrage de l'article répondant a la question «qui», mais de même ils sont, par excellence, des porteurs de l'information connotative. L'emploi métaphorique des noms propres est de plus en plus diversifié et volontairement accepté tant par les auteurs, que par les consommateurs des produits des mass-media.*

Repertoriul eterogen al textelor jurnalistice prezintă o matrice enorma de clişee, jocuri de cuvinte, afirmaţii aluzive, titluri exclusiv gazetăreşti. Scopul primar şi exhaustiv este presupoziţia (in scopuri exclusive de intrigă) şi implicaţia (prin aprecieri implicite, din care ar rezulta modificarea opiniei şi, respectiv, a comportamentului receptorului final al informaţiei). Tot mai apreciată public devine inovaţia lingvistică, respectiv rigiditatea prezentării informaţiei a diminuat considerabil. Atestam un fenomen de democratizare al presei, şi deci, prin logică inversă banalizarea unor trucuri jurnalistice vechi cum ar fi, de exemplu, utilizarea sintagmelor rimate. Presa face apel tot mai mult, şi chiar abuziv, la strategia senzaţionalului. Pornind a priori de la un detaliu concret, prin excelenţă necesar, articolul-produs-final va prezenta un ansamblu lingvistic extrem de narativizat, literaturizat, emoţional şi emfatic, fapt care este determinat de concurenţa acerba din spaţiul mass-media. De asemenea, textul jurnalistic acceptă cu bunăvoinţă contrastul stilistic între elementele diferitor registre lingvistice, fireşte respectând limitele cantitative ale unităţilor lexicale intruse. Stilistica jurnalistică este incantatorie, punând condiţia respectării proporţiilor de echilibru între informaţie/ interpretare, obiectiv/subiectiv. Abuzul metaforic este atestat şi „legal" recunoscut ca parte incontestabilă a procesului de „ornare" a mesajului jurnalistic. Există mai multe categorizări ale acestor tropi [Zafiu, 2001]: metafore publicistice, alegorii rezultate din lanţurile de metafore, cu aspect clişeic, metafore animaliere, antonomaze, zeugme; enumerarea fiind inutil imposibilă.

Numele proprii reprezintă plenipotenţiar repere ale actualităţilor sub aspect informaţional, fiind, însă, dotate şi cu un caracter emblematic care furnizează ansamblul informaţiilor implicite. Modalităţile de utilizare a numelor proprii sunt variate şi produc efecte conotativ-aluzive rezultate din sonoritatea lor.

În cadrul regimurilor totalitare, valoarea numelor proprii utilizate în mass-media este supusă unei stricte cenzuri. Astfel, în documentele oficiale române din anii '80-90 era strict interzisă abrevierea prin literă a prenumelui lui Nicolae Ceauşescu. [Zafiu, 2001, p. 68-71]. Dezinvoltura presei permite astăzi implicarea

numelor proprii în diverşi tropi, precum şi trunchierea numelor, având scopuri care oscilează între depreciere şi simpatie *„Hillary, c'est Rocky!"/Liberation, 2 avril 2008/*. Excesul se reflectă în deformarea numelor prin grafii exotice, de gust îndoielnic, care, de obicei, sunt utilizate în presa de scandal *„Busharaf"*. Una din figurile de stil uzată şi abuzată de jurnalişti este antonomaza, ca figură semantică, mai exact o specie de sinecdocă, prin care un nume comun este luat ca nume propriu, sau un substantiv propriu ca un substantiv comun. [Du Marsais, 1981]. Cel de-al doilea caz este mai des utilizat, fiind numit antonomază generalizantă *„un Alen Delon" /Cinemagia/*.

Textele jurnalistice fac uz de nume proprii în mod spontan, de obicei acestea invocând nişte personalităţi efemere, dar funcţionând ca un gen de etalon la un moment dat. Esenţa figurii nu suportă multe inovaţii: este vorba, de obicei, de numele unei persoane care a devenit emblemă pentru o trăsătură morală pozitivă sau negativă. *„Sarkozy et les patrons media: vers un Berlusconi à la française"/Le comptoir des politiciens, 7 avril 2007/*.

Majoritatea zdrobitoare a exemplelor extrase din presa contemporană ilustrează atitudinea negativă, transformarea numelui propriu în nume comun funcţionează, în genere, ca o degradare, având clare conotaţii peiorative. De altfel, orice deformare a numelor are tendinţa de a intra în sfera depreciativă, se observă acest lucru şi în cazul derivatelor de la numele proprii.

În prezent, antonomaza este utilizată cu o frecvenţă sporită, având şi o caracteristică formală proprie: preferă, ca mijloc de formare (mai mult chiar decât articularea cu articol nehotărât specifică exemplelor clasice şi păstrată în uz: *un Eminescu* al zilelor noastre), trecerea la plural, cu ajutorul desinenţelor specifice. Implicaţia depreciativă este accentuată prin producerea pluralului: puţin că insul (de la care se porneşte în construirea tropului) încarnează un defect, acesta nici măcar nu-l individualizează.

De fapt, multe dintre aceste antonomaze vizează mai puţin de ţintă (persoanele cărora li se aplică numele generalizat şi care pot fi chiar ipotetice), ci sursă, sau referentul iniţial (depreciind cât mai mult pe purtătorul iniţial al numelui respectiv). Este cazul numelor proprii ale unor personaje publice contemporane.

Într-o ierarhie a gradului de uzură, procedeul transformării numelui propriu în nume comun prin adăugarea articolului nehotărât (ca în exemplele din retorici) ar sta pe primul loc în exemple de tipul: *un Ceauşescu local,*sau *„Un Hitler iranien ? une bd sur Ben Laden. Farouk Hosni, dernière" Le Point /17 septembrie 2009/*, ***„Radu Mazăre, un Hitler fără mustaţă"***, *Ziarul Apropo /20 iulie 2009/*.

Trecerea la plural pare să fie ceva mai puţin convenţională, iar tipul cel mai îndrăzneţ de producere a unor astfel de figuri l-ar constitui, pentru limba română, articularea numelui cu articol hotărât/nehotărâ. Condiţia esenţială de obţinere a efectului scontat este notorietatea referentului iniţial al numelui propriu *„Tovarăşa Ana Pauker, un Stalin cu fustă" Secretele lui Lovendal, Istorie şi civilizaţii /26 august 2009/*. Substantivele obţinute în acest ultim mod, utilizate cu sau fără majusculă, cu sau fără un al doilea nume, eventual cu o iniţială contopită cu primul, nu pot apărea decât într-un stil familiar, chiar umoristic sau ironic.

Modelul de articulare cu articol hotărât corespunde, de altfel, unei alte valori semantice şi unei alte funcţii a numelui în text: nu se mai vizează o generalizare, ci obiectualizarea unui individ [Zafiu, 2001]. Depersonalizarea este graduală, pornind de la o anumită individualizare, până la eliminarea totală a trăsăturilor percepute într-o conjunctură uzuală.

Atunci când transformarea în obiect este totală, antonomaza intră în relaţie cu aluzia, cu metonimia sau cu metafora. Deşi simpla modificare gramaticală a numelor proprii produce aproape automat o figură destul de previzibilă, cu efect facil, şansa unei valorificări mai ingenioase nu este anulată, iar inovaţiile semantice sunt oricând posibile.

În orice caz, vechile figuri retorice se dovedesc, încă o dată, vii în limbajul publicistic. Acest fenomen este confirmat şi prin includerea numelor proprii-comune în dictionare *„donjuanisme - nom masculin singulier attitude de don Juan, recherche incessante de nouvelles conquêtes féminines"/Dictionnaire Français Définition Synonyme/*.

In majoritatea gramaticilor clasice numele propriu este abordat în mod standard ca unitate lexicală care serveşte la identificarea persoanelor, localităţilor, etc., iar orice utilizare netradiţională a lor este considerata ca artefact, adică, constatăm că unele cazuri de utilizare a numelor proprii, corecte din punct de vedere gramatical, erau considerate ca marginale sau excepţionale. Vectorul magistral al acestei tendinţe indică faptul că concepţia despre sensul numelor proprii trebuie revăzută, căci în aceste situaţii ele îşi pierd caracteristicile dogmatice şi se comporta ca nume comune. Drept urmare a considerării detaliate a numelor proprii având caracteristici ale numelui comun, apare termenul de "nume propriu modificat" care „este însoţit de determinaţi, fapt ce condiţionează pierderea caracterului unic" şi respectiv "nume propriu standard" care semnifică numele prototipice [Kleiber, 1981; p. 332].

Utilizarea canonică presupune identificarea unei persoane, de exemplu, din realitate: „Ion cântă". În cazuri speciale, însă, numele propriu abandonează poziţia sa referenţială pentru a deveni apoziţie. În astfel de situaţii, numele propriu modifică legătura sa cu referentul, pentru a-l reprezenta parţial sau în mod oblic, sau chiar făcând legătură cu un alt referent, ale cărui calităţi cunoscute, enunţate în mod implicit, sunt atribuite referentului iniţial: „*Acest Che Guevara contemporan*!". Aceste construcţii ale numelor proprii sunt atipice. Anume acest fapt condiţionează pierderea caracterului unic, frecvent asociat cu marca specifică care opune numele proprii şi numele comune.

Deosebirea majoră între numele proprii modificate şi cele standard rezidă şi în criteriul sintactic: apar modificatorii, sau determinanţii care exclud caracterul unic al numelor proprii, adică referinţa lui individuală. Rezultă că tipul numelui propriu poate fi identificat conform celor 2 criterii: pierderea caracterului unic şi, respectiv, prezenţa determinanţilor [Leroy, 2004; p. 67-74]. În primul caz este vorba despre perspectiva referenţialistă: numele propriu nu mai face referinţă doar la persoana în cauză, ci paralel la un alt referent. În cel de-al doilea caz se impune perspectiva sintactică, în cadrul căreia numele propriu este transformat în numele unei clase întregi, existente virtual. Utilizarea ambelor tipuri de nume proprii

trebuie să fie interpretate prin prisma relației metaforice.

Numele propriu care nu face apel la referent ca unitate întreagă, ci doar la unele caracteristici, trebuie să fie însoțit de o complementare, de o precizare, în scopul evitării ambiguităților. În cazul lipsei precizărilor se produce eșecul decodificării mesajului, informația rămâne ambiguă, deci nepercepută. Construcțiile emfatice, care rezidă în reprezentarea referentului ca un model tip, sunt utilizate frecvent în presă.

Anume din acest motiv apare ideea că numele propriu ar fi o abreviere a unui predicat nominal [Kleiber, 1981; p. 295-418]. Din această perspectivă numele propriu nu este considerat ca exclusiv lipsit de sens, ci ca fiind dotat cu un sens minim, care nu este, însă, descriptiv. Putem afirma ca numele propriu exprimă prioritatea nominalizării individualizante.

Ca urmare a acceptării tezei despre „predicatul nominal", apare discrepanța între noțiunile de sens și conținut ale numelor proprii. Sensul numelui propriu este cel denominativ, iar conținutul se definește prin relația cu referentul și plasarea lui în context. Criticile în acest sens evidențiază faptul că numele propriu modificat este favorizat în detrimentul celui standard [Gary- Prieur 1994; p. 40-46]. Mai mult ca atât, teoria „predicatul nominal" include dificultatea conformării formulei "o persoană numită X" care eșuează în unele cazuri simple.

Apelativele, care au doar funcție nominativă, nu pot fi descrise cu ajutorul formulei de mai sus. Ea este valabilă doar pentru numele proprii modificate. În acest context G. Kleiber introduce noțiunea de sens instrucțional, adică apariția instrucțiunii de a căuta/a găsi în memorie referentul purtător al acestui nume propriu. Constatarea respectivă ne ajută să acceptăm faptul că numele proprii modificate pot fi considerate ca nume de categorie, care se apropie mai mult de clasa numelor comune.

În acest context este inevitabilă studierea nivelurilor de sens ale numelui propriu și, îndeosebi, a conținutului, care este „un ansamblu de proprietăți ale referentului inițial, care intervin în procesul interpretării enunțurilor unde apare acest nume propriu" [Gary-Prieur 1994; p. 38-57]. În același context apare noțiunea de referent inițial „persoana asociată prin presupunere anume acestei situații de apariție a numelui propriu, în virtutea corespunderii acestui nume despre care și locutorul și interlocutorul știu" [Gary-Prieur 1994; p. 29]. Relația între referent și conținut este directă și poate fi realizată doar într-o situație de enunțare, ținând cont de context, etc.

Proprietățile ce reprezintă conținutul numelui propriu și servesc la identificarea referentului nu trebuie confundate cu informațiile apărute, de exemplu, în enciclopedii. Conținutul comportă doar unele caracteristici, iar dezambiguizarea mesajului se face prin perceperea selectivă a informației, fapt condiționat de context.

Contextul are un rol extrem de important în constituirea conținutului numelui propriu și în interpretarea lui. Dacă conținutul nu convine unui ansamblu de informații enciclopedice, mai mult sau mai puțin independente de context, atunci este vorba nu despre conținut ci despre conotațiile numelui propriu, fenomen exploatat cu mult succes în presă.

Astfel, constatăm că, în descrierea funcționării numelor proprii, vom deosebi sensul (nominativ), conținutul (ceea ce ține de referent) și eventualele conotații legate de numele propriu și asociațiile pe care le generează [Gary-Prieur 1994; p. 52-57].

**Bibliografie**

1. Du Marsais, César Chesneau, 1981, *Despre tropi* (trad. rom.), București, Univers.
2. Gary-Prieur M.-N., 1994, *Grammaire du nom propre*. Pari, Presses universitaires de France.
3. Grevisse M., 1964, *Le bon usage*, Paris, Gembloux.
4. Kleiber G., 1994, *Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres*, Université de Metz.
5. Leroy S., 2004, *Le nom propre en français*, Paris, Ophrys.
6. Zafiu R., 2001, *Diversitatea stilistică în româna actuală*, Editura Universității din București.

# MANIPULAREA, DE LA TEORIE LA PRACTICĂ

**Alina BROASCĂ**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*La présente étude part de l'idée que les médias montrent un intérêt particulier dans la lutte contre le phénomène de la manipulation, tant au niveau théorique, en termes de production et éviter, ainsi que sur un plan pratique, par la technologie de raffinage, le manipulateur de mots pour gérer les blogs.*

Manipularea este un fenomen amplu dezbătut atît în lucrările de specialitate, cît şi în articolele de presă. O lectură în paralel ne poate dezvălui în ce măsură jurnaliştii valorifică subiectul manipulării, atît la nivel teoretic, în concordanţă cu studiile în domeniu, cît şi practic, prin rafinarea tehnicilor de influenţare. În acest sens, presa contemporană îşi merită atenţia cuvenită datorită statutului contradictoriu: pe de o parte, distorsionează informaţia obiectivă, pe de altă parte, oferă lecţii despre producerea şi evitarea manipulării. Dintr-un alt punct de vedere, contextul social actual subliniază intens diferenţa dintre teorie şi practică, dintre ceea ce consideră presa că trebuie făcut pentru a preveni manipularea şi modul în care acţionează, de fapt, dînd amploare incontrolabilă acestui fenomen.

Editorialele pe care le vom analiza tratează subiectul manipulării pornind de la scandaluri politice, sau pur şi simplu, se constituie în adevărate ghiduri de combatere a manipulării, promovînd lucrările unor specialişti. În domeniul presei, am avut în vedere două publicaţii naţionale şi una regională („Evenimentul Zilei", „Cotidianul", „Informaţia Botoşanului"), iar dintre specialişti i-am luat în considerare pe Philippe Bréton, Alex Mucchielli, Radu Herjeu, Dorina Guţu.

Jurnalista Rodica Culcer semnează editorialul din *Evenimentul Zilei*, "La începutul manipulării a fost cuvântul", datat 2.05.2008, focalizîndu-se pe controversatele alegeri pentru Capitală ale doctorului Oprescu. Candidatul este acuzat de un *„demers manipulator*" în asigurarea succesului politic, fapt demonstrat de *„falsurile din listele de semnături*". Pornind de la acest context politic, jurnalista are oportunitatea de a problematiza statutul presei contemporane, respectiv, a cuvîntului manipulator. Autoarea opinează că sintagma, "presa, cea de-a patra putere în stat", rostită de Edmund Burke acum trei secole, îşi pierde din valoare în perioada actuală în măsura în care presa românească suferă influenţa *„puterii economice şi politice"*. În ceea ce priveşte cuvîntul manipulator, Rodica Culcer analizează în editorial exemple din presă cu valoare religioasă: metafora pascală *„patimile lui Oprescu"* sau atacul de ştire *„calvarul lui Sorin Oprescu a luat sfârşit", care-l compară implicit cu însuşi Iisus pe un veteran al politicii ticăloase."* Astfel, autoarea susţine că manipularea nu se bazează doar pe tehnicile clasice de infuenţare a electoratului, ci e mult mai rafinată, valorificînd procedee lingvistice, mesajele subliminale, ca în cazul de faţă cînd asocierea dintre o persoană divină şi una umană dobîndeşte conotaţiile aşteptate.

La nivel teoretic, modul în care un cuvînt este manipulat devine obiect de investigaţie în literatura franceză de specialitate. Autorul Philippe Bréton, cunoscut

prin cartea *Manipularea cuvîntului*, explică schimbarea pe care a suferit-o cuvîntul în societate de la persuasiune, aşa cum era rolul său în Antichitate, la manipulare, în perioada contemporană, sub efectul tiraniei, propagandei, dezinformării, tehnicizării. Cele mai cunoscute metode rămîn: mobilizarea afectelor prin seducţia demagogică (discursul politic, electoral), şi pîrghiile convingerii (cuvinte ce declanşează imagini în direcţia dorită de emiţător)[1]. Din ultima categorie menţionată, fac parte exemplele oferite de Rodica Culcer. Cartea lui Alex Mucchielli, *Arta de a influenţa. Analiza tehnicilor de manipulare,* circumscrie încă din titlu manipularea în sfera influenţării şi implicit a comunicării. Lucrarea se deschide cu o afirmaţia: „Orice cuvînt e o încercarea de influenţare a celuilalt.[2]" Astfel, se exprimă ideea că organizarea cuvintelor în enunţuri se subordonează intenţiei de a se genera anumite semnificaţii într-un context comunicaţional: „Orice cuvînt, manipulînd elementele contextuale ale situaţiei de comunicare din care face parte în mod necesar, restructurează situaţia pentru a da naştere unor semnificaţii slujind interesele actorului care îl pronunţă[3]." A manipula sau a influenţa presupune intervenţia (prin acţiune, cuvînt, comunicare, în general) asupra elementelor contextului. În acest caz, sintagmele „patimile lui Oprescu" sau atacul de ştire „calvarul lui Sorin Oprescu a luat sfârşit", influenţează, deturnează mesajul conform unei anumite semnificaţii avute în vedere.

În acest mod, din perspectiva influenţării, am putea interpreta titlul editorialului, construit pe discursul repetat de tip adiectio (adăugare), adică prin repetarea „într-o formă mai mult sau mai puţin identică a «ceea ce s-a spus deja».[4] Sintagma biblică "la început a fost cuvîntul" este reinventată în modul laic, prin adăugarea unui cuvînt ce îi „amplifică expresivitatea". [5] Verbul divin, creator al lumii şi sursă a adevărului, suferă o răsturnare de valori, fiind "împuternicit" doar cu răspîndirea unui fals adevăr, căutat intenţionat.

Editorialul lui Cosmin Popan, din publicaţia **Cotidianul,** *Cum latră câinele de pază al democraţiei în versiunea online*, din 26 mai 2008, dezvoltă subiectul transformărilor în producţia jurnalistică o dată cu folosirea internetului. Metafora din titlu sugerează că noile tehnici de comunicare reconfigurează presa online faţă de varianta print, în special prin cultivarea subiectivismului: *"Dacă până acum organismele din presă au susţinut imparţialitatea drept literă de lege, evoluţia blogurilor şi impactul lor din ultimii doi ani ne-au arătat că oamenii sunt atraşi de subiectivism, de experienţe reale, de declaraţii personale, fiind parcă sătui de politici editoriale şi editori care decid ce e «newsworthy». De aici pot apărea multe cazuri de manipulare, dezinformare şi inducere în eroare".* Aşadar, manipularea este provocată, căutată în numele senzaţionalului, a unei realităţi

---

[1] Philippe Bréton, 2006, *Manipularea cuvîntului,* traducere de Livia Pop, Iaşi, Institutul European, p. 110-114.
[2] Alex, Mucchielli, 2002, *Arta de a influenţa. Analiza tehnicilor de manipulare*, traducere de Mihaela Calcan , Iaşi, Polirom, p. 11.
[3] *Idem*, p. 13.
[4] *Cf.* Eugen Coşeriu, 2000, *Lecţii de lingvistică generală,* Chişinău, Editura Arc, p. 258.
[5] *Cf.* Stelian, Dumistrăcel, 2006, *Limbajul publicistic,* Iaşi, Institutul European, p. 181.

incitante cu mult deasupra cotidianului, a politicului. Despre cît de uşor se poate manipula şi, mai ales, cum este atrasă presa în această capcană, ne demonstrează pe blogul personal Alin Mechenici[1] în postul din 20 mai 2008, „Cine pe cine manipulează?", din care reproducem informația următoare: „Solistul trupei Vama, Tudor Chirilă, a făcut experiment interesant: a scris pe blogul personal cum că pe data de 14 mai 2008 "a protestat într-un mod cât se poate de original. Aşa că, în miez de noapte, cântărețul a alergat gol puşcă. Şi nu oriunde, ci chiar în Piața Universității" relatează 9AM. Ştirea a apărut în presă scrisă (Ziua) şi audio-vizuală (Antenă 3, Radio Guerilă, etc), iar la numai o zi distanță, Tudor publică pe acelaşi blog (http://tudorchirila.blogspot.com) articolul cu titlul "manipulez presă:))))". Scopul articolului a fost doar acela de a testa cîți jurnalişti citează sursa fără să o verifice. Felicitari Tudor! Sfârşesc acest mini studiu de caz cu declarația artistului "Am făcut un pariu şi am câştigat. Am pariat că dacă voi scrie pe blog că am alergat gol puşcă pe la Universitate o parte a "presei" o va prelua. Am câştigat. Va dați seamă în ce situație suntem?" Tot mai mulți cititori din mediul online îşi pierd încrederea în presă scrisă."

Într-un studiu de specialitate în domeniu, intitulat *New Media,* Dorina Guțu remarcă impactul blogurilor în multiple domenii de activitate, inclusiv cel politic: „blogurile avînd efecte atît asupra electoratului (supus unor surse de influență), cît şi asupra politicienilor (supuşi unor surse de presiune)[2]". Pentru a exemplifica, am selectat de pe blogul personal al lui Cosmin Păcuraru, postul „faza cu manipularea pe bloguri[3]" în care ni se dezvăluie ce se ascunde în spatele ştirilor despre politicienii cunoscuți: *„Cred că urmăriți ştirile în care se povesteşte ce mai scrie Adrian Năstase sau Ion Iliescu pe blogurile personale, care mai este lupta verbală între Năstase sau Geoană...Cam acesta ar fi primul pas de influență ...Dar şi mîine este o zi şi mai continuăm..."* În cazul de față, este evidentă influențarea electoratului printr-o promovare intensă la care a concurat deopotrivă presa în varianta print şi online.

În contextul în care orice devine subiect de manipulare, ni se pare relevantă întrebarea unui blogger[4] („Ce ne-am face dacă mass-media, principal element manipulator colectiv, ar renunța la manipulare şi ar prezenta evenimentele în forma lor brută?"), pentru care găseşte un exemplu din viața politică („Dacă am afla că lumea este condusă după alte reguli, că Traian Băsescu vorbeşte extrem de politicos cu Tăriceanu?") şi o explicație pe măsură: totul depinde de felul în care informația este prelucrată şi servită", adică mediatizată.

Ca ultim exemplu referitor la prezentarea teoretică a modului în care se produce manipularea prin mass media am ales editorialul *„Un adevăr prea îndepărtat"* preluat dintr-o ediție regională, **Informația Botoşanului**, din 20.7.2009, în care jurnalistul Tudor Cărare ne transmite informații şi din experiența

[1] http://alin.mechenici.ro/2008/05/cine-pe-cine-manipuleaza
[2] Dorina Guțu, 2007, *New Media*, Bucureşti, Tritonic, p. 109.
[3] http://cosmin-pacuraru.weblog.ro/2008-02-06/282187/14-faza-cu-manipularea-pebloguri.html
[4] http://trezirea.com/2008/07/24/despre-manipulare

personală. Conform clasificării jurnalistului, manipularea cunoaşte cauze intrinseci şi exteriore. Din interior, factorii decisivi sînt: ”*promovarea intereselor patronale sau de concurenţă, vedetismul, jocurile politice, economice, crearea unui eveniment în înţelegere cu subiectul.*” Deşi un articol de presă se angazează să respecte principiul obiectivităţii, este evident că sînt inserate ”*aprecieri ale jurnalistului sau ale instituţiei media pentru care lucrează*”. Una dintre tehnicile prin care se strecoară opinia jurnalistului este „*limbajul orientat.*” În categoria acestuia, se includ, registrul stilistic (tonul triumfalist, peiorativ, ironic, poate influenţa perceperea unui eveniment ca fiind pozitiv sau negativ), folosirea ghilimelelor pentru a discredita un fapt, utilizarea "cuvintelor magice", cu o conotaţie pozitivă (flexibilitate, toleranţă, dezvoltare, creştere, tehnologie), sau negativă (radical, ilegal, primitiv, protecţionism, fundamentalism), prin a căror repetare se impune o opinie.

La nivel exterior, sursele de informare, furnizate de partide devin un exerciţiu clasic de manipulare prin omisiune. Tudor Cărare apreciază că falsa informaţie este cea mai întîlnită metodă în presă cînd este vorba de intenţia de manipulare.

În finalul articolului, jurnalistul ne recomandă ca ”*metodă sigură prin care putem rezista manipulării prin presă sau cel puţin îi putem diminua efectele, dezvoltarea spiritului critic, prin urmărirea concomitentă a mai multor ziare sau televiziuni care să ne expună aceleaşi evenimente.* ”

În concluzie, din simpla analiză a cîtorva articole jurnalistice am putut observa cît de importantă rămîne manipularea pentru presă atît la nivel teoretic, prin analiza producerii fenomenului şi prin recomandările de evitare, cît şi la nivel practic, prin rafinarea tehnicilor, de la cuvîntul manipulator, la manipularea pe bloguri, ca surse ale influenţării în presa print şi online.

**Bibliografie**

1. Bréton, Philippe, 2006, *Manipularea cuvîntului,* traducere de Livia Pop, Institutul European, Iaşi.
2. Coşeriu, Eugen, 2000, *Lecţii de lingvistică generală,* Editura Arc, Chişinău.
3. Dumistrăcel, Stelian, 2006, *Limbajul publicistic,* Institutul European, Iaşi.
4. Guţu, Dorina, 2007, *New Media*, Tritonic, Bucureşti.
5. Herjeu, Radu *Oglinda mişcătoare Tehnici de propagandă, manipulare şi persuasiune în televiziune.*
6. Mucchielli, Alex, 2002, *Arta de a influenţa. Analiza tehnicilor de manipulare*, traducere de Mihaela Calcan , Polirom, Iaşi.
7. http://www.geocities.com/radu-herjeu/tele/televiziune.htm
8. http://cosmin-pacuraru.weblog.ro/2008-02-06/282187/14-faza-cu-manipularea-pebloguri.html
9. http://alin.mechenici.ro/2008/05/cine-pe-cine-manipuleaza/
10. http://trezirea.com/2008/07/24/despre-manipulare/
11. http://www.ziare.com/

# JOSEPH SCHMIDT – OMUL

**Andras CHIRILIUC**
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

*Dans l'art interprétatif du XXe siècle, le phénomène Schmidt est indiscutablement unique. La naissance du mythe Joseph Schmidt est le résultat non seulement de ses qualités vocales mais aussi de sa personnalité charmante qui a englobé plusieurs formes: teneur, acteur, cantor, orateur inégalable, etc.*

În arta interpretativă a secolului XX, *fenomenul Schmidt* este fără doar şi poate unic. Unanimitatea părerilor în privinţa acestei unicităţi este absolută. Începând cu biografii exaltaţi, cu admiratorii fervenţi şi încheind cu cei mai severi critici muzicali, sutele de comentatori au admis fără nici un fel de reţinere ca Schmidt a fost cel mai celebru tenor, între anii '30-'40 din prima jumătate de secol XX.

În ce mod valoarea este identificată cu celebritatea este o chestiune care persistă în dezbateri de mai bine de câteva decenii. În loc de orice comentariu voi cita o copleşitoare apreciere a marelui compozitor George Enescu: *...cântecul său va dăinui precum Cântarea Cântărilor, Concertul de violină a lui Mendelsshon sau Psalmii lui David.*

Naşterea mitului Joseph Schmidt se datorează nu doar calităţilor sale vocale, cât şi personalităţii sale carismatice, care a însumat mai multe ipostaze: tenor, actor, cantor, orator inegalabil, adăugându-se şi modul său de viaţă.

Traversând importantele repere ale vieţii şi carierei sale, încercăm să dezvăluim formarea şi consolidarea statutului cu totul singular pe care Schmidt l-a avut, dar şi ecourile lui în rândul contemporanilor săi.

Tenorul român Joseph Schmidt, fiul Sarei şi al lui Wolf Schmidt, se naşte la 4 martie 1904, în Bucovina la Davideni – România, astăzi Ucraina, ca al treilea copil al familiei. A avut două surori, Regina şi Betty. La începutul marelui război, se mută împreună cu părinţii şi surorile sale la Cernăuţi, unde începe şi şcoala, dezvăluind o adevarată afinitate faţă de limbile străine. Acasă vorbeau româna, la şcoală germana şi, pentru că era evreu, a învăţat şi ebraica. Cântă, ca un simplu hobby, în corul sinagogii din oraş, având însă să realizeze în jurul vârstei de 20 de ani că muzica avea să fie viaţa sa, viitorul său.

Până în acel moment vocea sa cunoscuse o evoluţie frumoasă, devenind astfel tenor liric – adesea invitat să participe ca solist alături de corurile din Cernăuţi şi împrejurimi în diverse evenimente cultural-artistice. În 1924 iată, se aventurează în primul recital solo, interpretând cântece din folclor, cântece evreieşti, dar şi arii de operă din creaţiile unor compozitori precum Puccini, Verdi, Leoncavallo, Bizet şi Rossini. Evenimentul s-a bucurat de un asemenea succes încât decide să plece la Berlin pentru a studia canto. La Berlin, este primit de unchiul său Leo Engel care se şi implică în pregătirea muzicală a tânărului său nepot, devenindu-i ulterior şi impresar.

Curând avea să atragă şi atenţia Maestrului Hermann von Weissenborn, la a cărui recomandare este acceptat la Conservatorul din Berlin. Singurul lucru care

avea să întrerupă ascensiunea sa este stagiul militar obligatoriu în 1926, desfăşurându-l în Boekinva unde spre fericirea sa este repartizat la orchestra militară. Trebuia să cânte la toba mare, aşadar... efectul trebuie să fi fost de un puternic contrast. A fost însă invitat să cânte şi pentru ofiţerii regimentului.

Imediat după stagiul militar devine cantor la Sinagoga din Cernăuţi pentru o perioadă, în 1929 reântorcandu-se la Berlin, hotărât să înceapă construirea unei cariere profesioniste.

Joseph Schmidt a avut un puternic handicap pentru un artist liric: înălţimea sa. Un tenor înalt de 1.50m nu putea să interpreteze pe scenă decât un număr limitat de roluri şi acestea, desigur, păreau să nu fie rolurile pentru care era destinat potrivit calităţilor sale vocale.

**OPERA**

Fără doar şi poate, Joseph Schmidt şi-a dobândit celebritatea întâi ca artist liric, timpul fiind de partea sa. Anii '20 stau mărturie ascensiunii Radio-ului, în primii ani oamenii obişnuind să stea acasă ore în şir, nedezlipiţi de transmisiile radiofonice. Producătorii aveau să profite de acest lucru, cu precădere celebrul bariton olandez, Cornelius Bronsgeest, care devenise Directorul Radio Berlin.

Bronsgeest a văzut imediat în Joseph Schmidt potenţialul său de a cuceri audienţa prin radio, considerând că tenorul cu o voce unică, un timbru elegant şi un farmec natural, nu va putea face o carieră de anvergură pe scenă dat fiind înălţimea sa. De asemenea vocea sa, ca volum, ar fi fost prea mică. Un mariaj între un astfel de interpret şi microfon trebuie să se transforme în succes, şi Bronsgeest a avut dreptate. Debutul lui Joseph Schmidt pe 29 martie 1929 în rolul lui Vasco da Gama din opera *L'Africaine* de Giacomo Meyerbeer – foarte populară în acea vreme – a devenit un mega-succes, conducând cu entuziasm spre următoarele transmisii live. A apărut de asemenea ca Hans în *Die verkaufte Braut* de Bedrich Smetana, Lionel în *Martha* de Friedrich von Flotow.

În următorii ani până în 1933 Joseph Schmidt a cântat nu mai puţin de 37 de roluri pentru Radio Berlin, incluzând lucrări de Adam (*Le Postillon de Lonjumeau*), Auber (*La Muette de Portici*), Berlioz (*Benvenutto Cellini*), Charpentier (*Louise*), Meyerbeer (*Dinorah, Le Prophet*), Mozart (*Idomeneo, Die Zauberflöte*), Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Rossini (*Il barbiere di Sevilla, Willhelm Tell, Semiramide*) şi Verdi (*Rigoletto, La Traviata, Il Trovatore, Un Ballo in Maschera, Don Carlos* si *I Vespri Siciliani*).

Joseph Schmidt cântă o singură dată pe scena unui teatru de operă, interpretând rolul lui Rodolfo în opera *La Boheme* de Puccini, în 1939, la Theatre de la Monnaie din Bruxelles. Premiera din 19 ianuarie 1939 s-a dovedit a fi un mare succes, în ciuda contrastului puternic realizat între dimensiunea mare a scenei şi înălţimea tenorului român; alte spectacole urmează la scurt timp, apărând în această producţie în teatrele de operă din Antwerp, Ghent şi Liege, dar şi în turneu în Courtray, Oostende, Bruges şi Verviers. În Olanda în Dordrecht, Utrecht şi în 'Princesse theater' din Haga. După aceasta, Joseph Schmidt este invitat să cânte un al doilea rol la Theatre de la Monnaie din Bruxelles, Eleazar din *La Juive* de Jacques Halévy. Proiectul avea să nu se materializeze, în 10 mai 1940 Belgia fiind

invadată de trupele germane.

**CINEMA**

Era foarte clar pentru toată lumea că un tenor de celebritatea lui Joseph Schmidt trebuia şi văzut de către fanii săi. Dincolo de prestaţiile ocazionale în teatre de operă, existau în acea vreme (cu mult înaintea apariţiei televiziunii) doar două căi pentru a realiza acestea: sala de concert sau cinematograful. Joseph Schmidt a apărut în ambele dar, fără doar şi poate, datorită filmelor a ajuns la un public atât de numeros spre care doar ca artist liric nu ar fi avut nici o şansă.

Primul său rol l-a jucat, în 1931, în *Der Liebesexpress* de Robert Wiene. La scurt timp după, apar şi filmele create special pentru el. Primul dintre acestea a fost *Ein Lied geht um die Welt* de Richard Oswald. Filmul vorbeşte despre un tânăr artist liric incapabil să realizeze o carieră în lumea operei datorită staturii sale mici, dar care se bucură de o mare popularitate datorită radio-ului. În ciuda faptului că premiera acestui film a avut loc în 1933, după ce Hitler a luat puterea, film realizat de un evreu cu un evreu în rol principal, acesta a fost primit foarte bine de public în Germania. Alte ţări au urmat astfel încât Oswald şi Schmidt au decis în 1937 să realizeze o variantă în limba engleză a filmului intitulată *My Song Goes Round The World.*

Au urmat şi alte filme precum *Wenn du jung bist, gehört dir die Welt* (1934), *Ein Stern fallt vom Himmel* (1934) şi *Heut' ist der schönste Tag in meinem Leben* (1936). *Ein Stern fällt vom Himmel (A Star Fell From Heaven)* cunoaşte şi o versiune în limba engleză iar, din faptul că în ultimul său film *Heut' ist der schönste Tag in meinem Leben* Joseph Schmidt interpretează un dublu-rol, putem realiza că a fost nu doar un magnific interpret, ci şi un extraordinar actor.

Schmidt a iubit Berlinul şi Germania, iar publicul german l-a adorat, dar evenimentele fasciste l-au făcut să parăsească ţara, în ciuda admiraţiei declarate a lui Goebbels, care a spus că-l va face pe Schmidt arian de onoare. Schmidt se stabilise la Viena din 1933, făcând din acest oraş reşedinţa sa, dar Anschluss l-a forţat din nou să plece.

Când, după Germania, şi Austria a fost subjugată de regimul nazist, cariera sa cinematografică s-a sfârşit. Planurile pentru realizarea unui film american nu au fost niciodată finalizate.

A realizat turnee în toate capitalele europene, dar şi de două ori în America, unde a fost supranumit *Caruso de buzunar*.

A realizat diferite turnee apărând în cele mai importante săli de concert din lume: Londra, Viena, Budapesta, Cuba şi Mexic. De câteva ori şi în S. U. A. În 1937 se reîntoarce la Berlin. În ultimii săi ani din viaţă, apariţiile lui Joseph Schmidt au fost realizate în Belgia, Olanda şi Franţa, unde a şi realizat numeroase turnee. A fost foarte popular în Olanda, cântecul *Ik hou van Holland,* cântant în olandeză, este fără îndoială o clară mărturie.

Nenumăratele sale încercări de a ajunge în America în timpul războiului nu s-au bucurat de succes, astfel încât celebrul tenor ajunge în tabăra pentru refugiaţi Gierenbad de lângă Hindwhill, în Elveţia, unde se stinge la 16 septembrie 1942 din cauza bolii şi a epuizării. Este înmormântat în cimitirul Friezenber lângă Zurich.

Dr. Neil Kurtzman, într-un articol publicat în 1996 şi în care făcea o paralelă între destinele tragice ale lui Joseph Schmidt şi Fritz Wunderlich, spune: *Toţi cei care îl ascultă pe Schmidt cântând au aceeaşi imagine – vocea sună ca şi când ar veni dintr-un vis. Sunetul nu este italianizat, mai curând prăfos şi întunecos, un sunet asociat interpreţilor din Europa centrală. Fiecare cuvânt este încărcat cu substanţă. Tehnica, uimitoare şi fără efort. Ascultă trilul susţinut pe care-l inserează la finalul din Una furtive lagrima. Nici un tenor care a înregistrat aria nu produce un asemenea efect sau ceva asemănător. Acutele lui Schmidt curg fără efort la fel ca şi registrul său mediu, ambele fiind impostate cu strălucire. Uşurinţa sa în limbile străine este de asemenea remarcabilă. A înregistrat cu precădere în germană, dar îi este foarte uşor şi în italiană, franceză, engleză. Pe scurt, a fost o minune, dar şi o victimă tragică a agoniei acestui secol.*

**Bibliografie**


1. Appelman, D. Ralph, 1986, *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*, Indiana University Press. Indiana.
2. Averill, Gage, 2003, *Four Parts, No Waiting: A Social History of American Barbershop Harmony*, Oxford University Press. Oxford.
3. Boldrey, Richard, 1994, *Guide to Operatic Roles and Arias*, Caldwell Publishing Company
4. Cantwell, Robert, 2002, *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*, University of Illinois Press. Illinois.
5. Cotte RJV. Trial, 1997, *French family of musicians*. In: *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London şi New York.
6. Fallows, David *Tenor*, Grove Music Online, Ed. L. Macy, grovemusic.com.
7. Fasbind, Alfred, 1992, *Joseph Schmidt*, Schweizer Verlagshaus, Zürich.
8. McKinney, James, 1994, *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults*, Genovex Music Group.
9. Smith, Brenda, 2005, *Choral Pedagogy*, Plural Publishing Inc.
10. Stark, James, 2003, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press. Toronto.

# LE SYNCRETISME FONCTIONNEL DES INTERACTIONS VERBALES ET NON VERBALES DANS LE TALK-SHOW CULTUREL

**Lăcrămioara COCÂRLĂ**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Notre étude se propose de mettre en évidence le problème de contexture des interactions verbales et non verbales, et de montrer que le non verbal joue dans la réalisation discursive un rôle, parfois, beaucoup plus complexe que les réalisations linguistiques. Aucun mot ne peut être compris en dehors de son énonciation, qui est aussi celle d'un corps dont les mouvements modèlent infiniment les paroles pour persuader et gagner l'adhésion du récepteur.*

*Les signes de l'interaction verbale ne peuvent pas être dissociés de l'interaction non verbale, ces deux types de communication étant dépendantes l'une de l'autre; les signes non verbales peuvent nous communiquer implicitement quelque chose sur l'identité d'une personne, sur les types de relations que celle-ci établit avec les autres soit pour les influencer, soit pour mieux les comprendre. La communication non verbale peut soutenir la communication verbale par ses fonctions de répétition ou complétion, ou bien elle peut la contredire par la manifestation de la fonction de contradiction.*

*La force persuasive du langage télévisuel doit énormément aux moyens non linguistiques par lesquels le sujet communique son attitude pragmatique affective à l'égard du monde. La prosodie, la mimique, les gestes, la musique, l'ambiance du studio enrichissent la connotation des significations verbales. Au-delà des informations, par les marques de la communication non verbale, le discours télévisuel communique les émotions et les sentiments des protagonistes, leurs relations avec les autres, en contribuant à leur propre influence et à l'influence du grand publique récepteur.*

## 1. Introduction

Dans la communication humaine, les interactions verbales et non verbales ne peuvent pas être dissociées, ces deux types de communication étant dépendantes réciproquement. La communication non verbale (silences, gestes, postures, expressions faciales, ton de la voix, rythme de l'élocution, vêtements) peut compléter le message verbal en exprimant des émotions, des sentiments, des valeurs; parfois, elle renforce et crédibilise le message verbal y étant adaptée, mais autrefois le décrédibilise si elle est inadaptée ou si l'esprit ludique du locuteur vise l'ironie ou l'humour.

Notre démarche analytique s'appuie sur l'émission *Garantat 100%* (le modérateur Cătălin Ştefănescu et son invité, le metteur en scène Cristi Puiu), que nous avons considérée représentative pour le genre télévisuel visé. Dans le déroulement de la conversation de ce talk-show, on perçoit un énoncé total qui dérive de la combinaison synergétique des plusieurs éléments provenant des systèmes sémiotiques très différents: les signes verbaux, l'intonation, le rire, le silence, les regards, les gestes ou la mimique; chaque mot est compris par rapport à son énonciation, qui suppose aussi l'existence d'un corps dont les mouvements modèlent les paroles pour persuader et gagner l'adhésion du récepteur.

Au but de reveler le syncrétisme des interactions verbales et non verbales du talk-show culturel, notre analyse suivit la réalisation de quelques fonctions de la communication non verbale: *la fonction de répétition, la fonction de complétion, la fonction de substitution, la fonction de contradiction, la fonction de régulation et la fonction d'accentuation.*[1]

**2. Les fonctions de la communication nonverbale**

**2.1. La fonction de répétition** se réalise surtout par des *gestes d'illustration*[2], quand le message verbal est doublé gestuellement soit pour clarifier, soit pour accentuer une idée. Cette combinaison des signes verbaux et non verbaux équivalents contribue à l'augmentation de la redondance du message hétérogène ainsi construit, et facilitent les voies d'une meilleure compréhension. Ces gestes qui accompagnent les éléments verbaux dans le but de la redondance paraissent naturels, universaux, ayant une signification moins flexible que les *gestes emblèmes*[3].

Les gestes de l'invité Cristi Puiu nous offre une variété de manières dans lesquelles la fonction de répétition peut être réalisée; au cours du discours prononcé, le locuteur indique des objets ou des personnes du monde réelle ou imaginaire. Cette désignation est faite dans un espace qui peut sembler vide, mais qui est plein de localisations que le locuteur les crée: *„—Eu dacă dau colţul aicea după clădirea asta mare...”*



Le plus souvent, par des *gestes déictiques*, le locuteur fait des efforts pour convaincre, ses gestes accomplissant des fonctions descriptives très claires. L'expression verbale est souligné par des gestes iconiques motivés métaphoriquement dans lesquelles les mains aux paumes tendues horizontalement unissent les bouts des doigts, pendant que le locuteur parle de la soudure des cadres dans son film: „— *[...]orice tăietură, orice lipitură, de la un capăt la altul, ştii se lipeşte... că-i tăietură, că-i lipitură este o minciună*”:



1 Cf. Irena Chiru, 2003, *Comunicarea interpersonală,* Editura Tritonic, Bucureşti, p. 33.
2 Cf. Septimiu Chelcea, 2005, *Comunicarea nonverbală: gesturile şi postura. Cuvintele nu sunt de ajuns*, Editura Universităţii Bucureşti, p. 132.
3 *Ibidem*, p.130.

Un concept abstrait comme la durée est représentée par un mouvement des mains aux paumes orientées vers l'intérieur, l'idée de durée en s'exprimant par une similarité entre la durée et sa perception. *„Si le signe a des propriétés communes avec quelque chose, il les a non avec l'objet, mais avec le modèle perceptif de l'objet; il est constructible et reconnaissable d'après les mêmes opérations mentales que nous accomplissons pour construire le perçu, indépendamment de la matière dans laquelle ces relations se réalisent"*[1]:



C.P.: *„—Şi-atunci trebuia ca-n intervalul acesta de două-trei minute care sunt foarte lungi în film..."*

**2.2 La fonction de complétion** se différencie de la fonction de répétition par le fait que les messages non verbaux de répétition peuvent fonctionner tous seuls, pendant que ceux de complétion ont seulement le rôle d'ajouter un supplément à l'expression verbale. D'habitude, la complétion des signes verbaux avec ceux non verbaux intervient quand l'un des interlocuteurs manifeste des difficultés dans le maniement du code verbal respectif, mais ce n'est pas le cas ici; c'est pourquoi dans le talk-show culturel, la fonction de complétion est faiblement représentée. Les catégories gestuelles utilisées fréquemment pour compléter les messages sont des *gestes déictiques* réalisés par les mains: pour nous informer qu'un personnage cité est présent *ici* et *maintenant* dans le studio, le modérateur du talk-show recourt à un geste de l'index gauche orienté vers le personnage dont on parle (il s'agit d'un membre du group musical qui accompagne toujours le modérateur, présent dans le plateau):



Sans cette marque gestuelle, le message verbal serait incomplet. En citant pour une deuxième fois le même personnage: *„Citez: «te rog să mă crezi că-l iubesc.*

[1] D. Bouvet, 2001, *La dimension corporelle de la parole. Les marques posturo-mimo-gestuelles de la parole, leurs aspects métonimiques et métaphoriques et leurs rôle au cours d'un récit*, Peeters, Paris p. 24.

*E singurul regizor din România pe care-l iubesc!»"*, le modérateur Cătălin Ştefănescu recourt au geste emblématique suggèrant *OK* et qui donne un qualificatif maximal au personnage dont on parle:

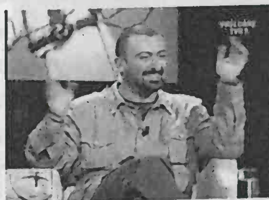


La réalisation discursive de l'invité est plus nuancée quand les gestes complètent le message verbal; en recourant au gestuel pour suggérer que dans son film les acteurs devaient se mouvoir simultanément, celui-ci dit: *„Şi-atunci trebuia ca-n intervalul acesta de două-trei minute, care sînt foarte lungi în film, actori să intre şi să iasă..."*:



**2.3. La fonction de substitution** est représentée par des gestes qui peuvent remplacer avec succès le message verbal. Dans le talk-show culturel, la fonction de substitution n'est pas généreusement présentée. Par exemple, les applaudissements du début de l'émission remplacent le salut du publique et ils représentent, en même temps, un indice d'appréciation.

Aussi, le rire aux éclats de l'animateur accomplit-il la fonction de régulation, mais il se substitue en même temps aux affirmations comme: *Chouette!, Tu es génial!, Ça me plaît, etc.*:



**2.4. La fonction de contradiction des messages verbaux (cacher ou dévoiler)**

D'habitude on dit: *„pour que la communication soit réussie, il faut qu'il y ait concordance entre le message verbal et le non verbal"*.[1] Il y a des situations où le locuteur exprime verbalement une chose mais son expression non verbale

---

[1] http: //www.cterrier:c

indique le contraire. Cet aspect de dissonance entre ces deux formes de communication on le rencontre dans la réalisation linguistique de Cătălin Ştefănescu: *„—Eşti tu aşa mai antipatic de felul tău la programele de televiziune?"* où par la variation tonale, le sourire, le locuteur suggère son opinion contraire. Dans un autre contexte, le même locuteur ne cache pas son sourire quand il cite le commentaire d'un metteur en scène sur le prix obtenu par Cristi Puiu à Cannes, en transmettant son désaccord vis-à-vis du contenu exprimée: *„—La un moment dat un regizor român a spus că nu e neapărat un premiu, că e doar o recompensă..."*

Les locuteurs qui recourent à cette fonction de contradiction du verbal par des signes non verbaux, manient habilement l'ironie ou l'humour, le locuteur en communiquant son attitude à l'égard du message, de la situation ou de son interlocuteur; ainsi, en utilisant des appellatifs comme *„domnul venerabil"*, *„domnul comisarul Moldovan"*, ceux-ci semblent très polis à une interprétation superficielle, mais leur réalisation paralinguistique (l'ironie du ton) accompagnée par des expressions faciales adéquates produisent l'ironie jusqu'à la malice.

**2.5. La fonction de régulation** opère au niveau de la fixation de l'ordre des interventions, comme ouverture ou clôture de l'acte de langage. Cette fonction est accomplie par des gestes et des éléments para verbaux spécifiques et sa manifestation aide à clarifier la situation: le hochement de la tête exprime l'accord, le silence peut signifier que l'interlocuteur n'est pas préparé à prendre la parole ou un ton baissé annonce que l'interlocuteur a l'intention de finir l'émission verbale. La négociation des changements de rôles semble être faite selon des règles implicites; en fait, donner la parole se fait par des marqueurs comme la variation de la voix en fin d'énoncé, le rythme de l'inspiration, des regards dirigés vers l'auditeur, des micro changements de posture.

Dans les talk-shows, chaque modérateur a sa propre manière de manifester la fonction de régulation: dans l'émission *Garantat 100%*, chaque fois quand l'animateur invite son interlocuteur à prendre la parole, il a une manière très personnelle de l'inviter par son regard pendant que la tête s'appuie contre la main gauche dans une attitude de réflexion; il garde cette attitude pendant presque toutes les interventions de son interlocuteur qui, associée aux hochements de la tête suggèrent des appréciations comme: *Il est intéressant ce que tu dis, D'accord, Continue, etc.* Il n'y a pas ici une fonction de régulation pure, mais une combinaison de cette-ci avec la fonction de substitution; le modérateur ne parle pas, il n'interrompt pas son interlocuteur pour lui prendre la parole, mais malgré cela il communique assez beaucoup pendant l'intervention de son invité par les mouvements de la tête, par son regard, par son expression faciale:



Ce type de contact intermittent avec le récepteur donne la possibilité de contrôler les réactions de celui-ci (sourires, hochements, etc.), qui ne sont toujours le signe d'un accord mais le plus souvent d'une attention polie. Comme dans un talk-show culturel l'attention du téléspectateur doit être focalisée autour de l'invité, les interventions de l'animateur sont les plus discrètes possibles; parfois il ne fait plus partie du cadre, nous l'attendons seulement. Au cours de l'entretien, l'écoute participative de l'animateur crée une condition de confort aux invités, ceux-ci étant plus éloquents et dégageant une meilleure impression.

**2.6. La fonction de renforcement**

Par cette fonction, le récepteur focalise son attention autour de quelques composants du message verbal exprimé. Les gestes réalisés par les mains ou l'intonation sont les signes nonverbaux les plus exploités; les mains ont le pouvoir de soulignér soit un mot, soit un syntagme ou même une proposition. Ainsi, quand le modérateur fait la remarque *„În sfârşit, s-a terminat, poate, şi cu ultimul...ultima fărâmă de zaţ, de teatralitate dintr-un film românesc."*, il bat rythmiquement ses papiers de notes pour souligner les mots: *zaţ* et *teatralitate:*



Autrefois, il réalise un ample mouvement avec les mains pour souligner l'idée de la durée dans la phrase: *„Cât m-a ţinut Cristi Puiu ăsta în camera lui Lăzărescu!..."*



L'intonation semble plus impliquée que les mains dans la réalisation de cette fonction de renforcement, un ton plus ferme en donnant aux mots un plus de valeur qui augmente la force persuasive:

C.P.: *„—Ei, cu noi a fost mult mai simplu.* ***Mult mai simplu.****"*

C.P.: *„—[... am primit un telefon de la Christian Jeune de la Cannes, ăăă...un telefon...ăăă...cel mai important telefon pe care l-am primit până acum şi mi-a spus: «—Aţi fost selecţionaţi în secţiunea Un Certain Regard.»* ***Foarte important.****"*

**3. Conclusions**

Notre étude s'est proposé de mettre en évidence le problème de contexture des interactions verbales et non verbales, et de montrer que le non verbal joue dans la réalisation discursive télévisuelle un rôle, parfois, beaucoup plus complexe que les réalisations linguistiques. Au cours de notre analyse on a pu voir que toutes les espèces de synergie augmentent la consistance du sens textuel de la conversation; plus l'expression textuelle est plus comprimée et le contenu apparemment lapidaire, plus la synergie fait jaillir la partie cachée, latente qui donne au sens de la densité et de la force.

C'est pourquoi la force persuasive du langage télévisuel doit énormément aux moyens non linguistiques par lesquels le sujet communique son attitude pragmatique affective à l'égard du monde. La prosodie, la mimique, les gestes, la musique, l'ambiance du studio enrichissent la connotation des significations verbales. Au-delà des informations, par les marques de la communication non verbale, le discours télévisuel communique les émotions et les sentiments des protagonistes, leurs relations avec les autres, en contribuant à leur propre influence et à l'influence du grand public récepteur.

Les signes de l'interaction verbale ne peuvent pas être dissociés de l'interaction non verbale, ces deux types de communication étant dépendantes l'une de l'autre; les signes non verbales peuvent nous communiquer implicitement quelque chose sur l'identité d'une personne, sur les types de relations que celle-ci établit avec les autres soit pour les influencer, soit pour mieux les comprendre: *„les mots et les gestes se partagent en quelque sorte la production du sens et coopèrent étroitement en cela."*[1] Les signes de l'interaction non verbale ont un rôle pragmatique essentiel: ils permettent de compléter, renforcer ou contredire le message verbal et même s'ils n'apportent *la clef du sens caché*, ils permettent au récepteur d'attribuer au message une coloration affective, d'en apprécier l'intensité émotionnelle. La gestualité donne naissance à un style expressif qui met en évidence l'originalité de chaque protagoniste du discours télévisuel.

**Bibliographie**


1. Barrier, Guy, 1996, *La communication nonverbale. Aspects pragmatiques et gestuels des interactions*, ESF Editeur, Paris, 2-e édition, 1999.
2. Boutaud, J.-J., 2003, *Comunicare, semiotică şi semne publicitare*, Editura Tritonic, Bucureşti.
3. Bouvet, D., 2001, *La dimension corporelle de la parole. Les marques posturo-mimo-gestuelles de la parole, leurs aspect métonimiques et métaphoriques, et leur rôle au cours d'un récit,* Peeters, Paris.
4. Chelcea, S., 2004, *Comunicarea nonverbală în spaţiul public: studii, cercetări şi aplicaţii*, Editura Tritonic, Bucureşti.
5. Chelcea, S., 2005, *Comunicarea nonverbală: gesturile şi postura. Cuvintele nu sunt de ajuns*, Universitatea Bucureşti.


[1] Guy Barrier, 1996, *La communication nonverbale. Aspects pragmatiques et gestuels des interactions*, ESF Editeur, Paris, 2-e édition, 1999, p. 82.

6. Chiru, Irena, 2003, *Comunicarea interpersonală*, Editura Tritonic, Bucureşti.
7. Corjan, I.C., 2004, *Semiotica limbajului publicitar. Textul şi imaginea*, Editura Universităţii Suceava.
8. Fârte, Gh.-I., 2004, *Comunicarea. O abordare praxiologică*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi.
9. Fiske J., Hartley J., Grant, B.M., 2002, *Semnele televiziunii*, Institutul European, Iaşi.
10. Haineş, R.-M., 2002, *Televiziunea şi reconfigurarea politicului. Studii de caz: alegerile prezidenţiale din România din anii 1900 şi 2000*, Editura Polirom, Iaşi.
11. Leroi-Gourhan, A., 1983, *Gestul şi cuvântul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
12. Messinger, Joseph, 2006, *Le décodeur gestuel*, First Editions, Paris.
13. Vlad, Carmen, 2000, *Textul aisberg*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj.

# LA CRÉATIVITÉ LINGUISTIQUE DANS LA PUBLICITÉ TÉLÉVISÉE

**Ioana-Crina COROI**
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

*The aim of this study is to illustrate to what extent linguistic creativity is noticeable in the Romanian media discourse, as reflected, especially, in different types of television advertisements. We shall pursue several aspects concerning the importance, the role and the impact that certain elements bear all throughout the creative approach meant to provide an ever-changing representation of an ever-changing universe.*

## I. Norme(s) et créativité

Le langage, comme instrument universel de communication, est constamment soumis aux contraintes de différents types dans la structuration et la construction des discours. Cette démarche a comme point de repère les normes de la langue littéraire, opérant souvent, dans un parcours déclaré ou non-déclaré, un mouvement vers l’avant, vers l’acceptation de nouvelles structures lexicales qui enrichissent progressivement la langue d’une certaine communauté socio-culturelle.

Sans doute, la création des systèmes de *normes* de la langue a été conditionnée, à tout moment du développement et de l’évolution de la langue, par le développement de la société. Par voie de conséquence, les normes ne doivent pas être comprises en tant que réalisations statiques, car, en réalité, elles ne représentent que de véritables marqueurs qui doivent être examinés dans la perspective de la dynamique de l’histoire de la langue.

Le caractère polysémique de la notion de *norme* est évident, il représente le noyau de nombreux débats concernant les langues (avec le concept de *norme*, la *règle* vise des phénomènes internes, indiquant les trois segments fondamentaux – *phonétique*, *morphologique* et *syntaxique* – qui organisent le fonctionnement de la langue) et sur les relations qu’ils entretiennent avec la société.

En tant que modèle créé en fonction de l’observation de l’usage social, *la norme* constitue un ensemble de règles, de prescriptions, voire d’interdictions à respecter par tous les membres d’une communauté linguistique dans l’acte de communication. Cet ensemble de règles, présenté et imposé dans et par les grammaires normatives, peut être perçu comme une conséquence des différences entre l’aspect normatif et l’aspect descriptif au niveau de l’utilisation de la langue.

Les réalités langagières démontrent que l’acte linguistique est, par excellence, un acte individuel qui se déroule entre certaines limites conventionnelles. Bien que les locuteurs utilisent des signes conventionnels au moment où ils apprennent une langue, ils les recréent selon des modèles acceptés et intelligibles dans une communauté. Ainsi se produit un choix du matériel linguistique selon des critères arbitraires qui ne contreviennent pas à la finalité du langage.

Les actes linguistiques individuels sont toujours une marque de la créativité personnelle; ce serait idéal qu’ils ne s’écartent pas de modèles existants dans le

système traditionnel, mais de les respecter pour être propagés et pour devenir, à leur tour, des éléments du système[1].

Selon W. von Humboldt, la créativité représente la capacité d'un locuteur d'utiliser à l'infini tous les systèmes de règles récursives qu'il acquiert diachroniquement. Si tout locuteur est membre d'une certaine communauté, alors il se trouve dans la position de sujet sur lequel la communauté linguistique exerce un double contrôle: ainsi, elle a la capacité de limiter la créativité et/ou d'accepter ou de rejeter les formes innovatrices, soit par des raisons de prestige culturel, de clarté de l'expression, soit par une certaine commodité[2].

Il est généralement connu le fait que l'homogénéité et la variété sont les caractéristiques fondamentales du langage. La créativité se manifeste sur le plan matériel et sur le plan du contenu[3], notamment au niveau lexical[4], le lexique représentant, essentiellement, un segment de la langue extrêmement flexible et ouvert vers le réfèrent, continuellement soumis à des transformations quantitatives (par emprunt, composition et dérivation) et qualitatives (créativité paradigmatique, diverses mutation sémantiques).

### II. La créativité dans le message publicitaire

Le style publicitaire est une marque de toutes les publications périodiques qui sont considérées comme des moyens d'information du public. Contesté par quelques théoriciens qui argumentent qu'il ne disposerait pas de caractéristiques suffisantes pour justifier son existence indépendante, ce style prouve une hétérogénéité fascinante et une mobilité indiscutable parce qu'il se place constamment au noyau des réalités quotidiennes.

Par la publicité, on fait appel aussi aux éléments qui appartiennent à d'autres styles de la langue, car la presse englobe une large dimension thématique. La grande diversité des variantes véhiculées par les nouvelles, les annonces, les articles, les reportages etc. est donnée par plusieurs caractéristiques: simplicité, phrase ample, diversité lexicale, une grande réceptivité face aux néologismes et à l'innovation linguistique (les créations littéraires individuelles). En plus, il y a pas mal de procédés qui sont spécialement choisis pour attirer et inciter la curiosité du lecteur, du spectateur: de grands titres, des formulations elliptiques, des constructions à

---

[1] C'est la raison pour laquelle l'importance de l'usage est tellement reconnue, puisque l'usage a le pouvoir de consacrer les formes et les nouveaux termes.

[2] La conséquence en est l'apparition des «interdictions de langage» ou des «tabous linguistiques».

[3] E. Coşeriu parle de *l'altérité*, concept qu'il oppose à celui de *créativité*, car il les considère coexistantes et indispensables pour le fonctionnement du langage humain. Si la créativité concerne la dynamique et la variété linguistique propre au système, par l'altérité se produit un phénomène d'équilibre, d'homogénéisation qui assure la continuité linguistique propre au locuteur.

[4] La *créativité lexicale* a une relation particulière avec la *créativité linguistique*, étant directement conditionnée par les transformations sociales. En paraphrasant Martinet, on pourrait affirmer que les actes de création individuelle apparaissent et s'adaptent à la langue, puisqu'elle est un organisme vivant qui fonctionne inlassablement.

caractère rhétorique, des interrogations, des exclamations, des répétitions, la présence des qualificatifs, des épithètes, la combinaison et l'association des mots à sens différent, l'humour etc.

En fait, les créations des agences de publicité ne sont qu'une véritable marque de leur effort d'être inventives, d'apporter de nouvelles perspectives sur les réalités langagières, de rester dans la mémoire du consommateur par le biais des messages publicitaires inédits qui le déterminent à agir dans un autre plan, celui du réel, souvent tout à fait différent par rapport à celui qui lui est présenté pendant quelques secondes ou minutes qui sont dédiées à n'importe quel produit ou service. La tendance générale de l'industrie publicitaire est de mettre en marche un ample mécanisme qui englobe toute similitude avec laquelle un consommateur peut s'identifier.

Notre corpus d'investigation pour illustrer la créativité linguistique est constitué d'une série de slogans extraits de la publicité télévisée de l'espace roumain. Ce sont des slogans de publicités, différemment construits selon le produit ou le service qu'ils désignent et/ou selon le public-cible.

Ainsi, il y a des slogans qui tracent un signe d'égalité entre le producteur et le consommateur direct du service offert: *BCR – Gândim la fel*; *Alpha Bank – Credem în folosirea responsabilă a banilor*. L'utilisation des formes verbales de la première personne du pluriel «gândim» et «credem» est une démarche qui opère une identification totale entre l'émetteur et le récepteur. Les créateurs de ce type de slogans utilisent une subjectivité évidente pour rejeter tout doute de la part de celui qui reçoit le slogan et qui admet la véridicité de ce qui lui est présenté, puisqu'il y est inclus. Dans la même direction sont placés les slogans du type: *Bucegi – Să ne fie de bine!; Cosmote – Alături de tine*; *Lays – Mai bun pentru tine!; Tefal – Ce te-ai face fără el?* Le choix des pronoms personnels «ne», «tine» «te-» vise une liaison directe avec le potentiel consommateur, un positionnement sur le même plan, une compréhension implicite de ses désirs. A ce sens, D. Rovența-Frumușani soulignait que «l'opération publicitaire actualise une thématique de la protection et de la gratification qui renvoie à l'image sécurisante de la mère, à même de deviner et accomplir les désirs»[1].

Dans le même registre on pourrait placer les slogans comme: *Vanish – Ai încredere în roz, uită de pete!; Algozone – Combate durerea cu Algozone!*; *Poiana – Alege Poiana. Fă-ți viața mai frumoasă.* Ce sont des recommandations directes données aux récepteurs, des conseils qui apparaissent de la perspective d'un créateur de slogans de publicités qui comprend très bien (ou au moins donne l'impression de comprendre) les attentes et les nécessités immédiates des récepteurs. L'inclination vers des phrases exclamatives, vers des verbes qui portent certaines marques d'intensité dans leur message, vers une forme personnalisée de communication, toutes ces instruments de communication offrent une image concrète sur la finalité du choix du consommateur «uită», «combate», «alege» etc. Il s'agit d'une sorte d'identification, de dédoublage et d'égalisation implicite des

[1] D. Rovența-Frumușani, 2004, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, Editura Tritonic, București, p. 257.

plans de vie qui correspondent au producteur et au consommateur, d'une relation directe avec la conscience de celui qui a besoin des produits présentés.

Dans la publicité roumaine diffusée à la télévision, on retrouve également des slogans qui n'utilisent pas la langue roumaine: *Lipton – Lipton tea can do that!; Nokia – Connecting people!; Lavazza – The italian expresso experience; Chevrolet – Get real!; Coca-Cola – Always Coca-Cola!* Ce sont des définitions des produits qui mettent en évidence une incitation vers un certain choix, ponctuée par des indications directes, personnalisées. Toujours des phrases exclamatives, la même liaison directe avec le consommateur. On pourrait croire que ce type de slogan peut avoir des désavantages, car il y a bien des gens qui ne savent pas traduire en roumain et, implicitement, comprendre le message final. Dans ce cas, c'est le contexte global et complet de la pub qui offre toutes les réponses concernant la qualité et le bénéfice du produit exposé. Ainsi, visualisant tout le message publicitaire, l'histoire qui lui est offerte, le consommateur comprend le message et peut opérer un choix, même s'il ne comprend pas la langue dans laquelle est formulé l'énoncé final.

En d'autres cas, la finalité du message est argumentée ou tout simplement implicite: *Dedeman – Dedicat planurilor tale; Digi – Pentru familia ta.* Ensuite, il existe une motivation pour acheter le produit, pour être au courant/à la mode (l'emploi des connecteurs argumentatifs précède une question implicite): *Nivea – Pentru că frumusețea este încredere!; Prăjitura casei – Pentru că lucrurile au evoluat!*

D'une part, il y a des slogans qui présentent le bénéfice du produit à vendre, le résultat de son action pour le consommateur: *Domestos – Omoară microbii. Inclusiv virusurile. Definitiv; Walmark – Salvează vieți; Carolli – Pune românul în mişcare; Nurofen – Calmează durerea şi reduce febra*; les constructions de ce type placent le verbe sur le premier plan, son pouvoir à donner une explication concrète étant très important pour le récepteur du message, car tout consommateur cherche invariablement à obtenir un produit qui lui soit utile.

D'autre part, il y a des slogans de publicités qui marquent une comparaison, qui placent leur produit au-dessus de tous les autres. Cependant, le point de comparaison n'est pas indiqué d'une manière évidente, c'est le récepteur qui a le rôle de réaliser une analogie et de trouver une meilleure réponse à une interrogation qui est implicite dans son esprit. C'est le cas des énoncés comme: *Prigat Activ – Mai mult fruct. Mai multă energie; Mr. Proper – Mai curat şi mai uşor cu aşa un ajutor!; Moulinex – Viața devine mai uşoară; Calgon – Maşina de spălat trăieşte mai mult cu Calgon; Rafaelo – Mai presus de cuvinte.*

La comparaison est parfois marquée par la présence d'un point de référence, généralement défini par un nom ou par une forme adjectivale: *Kinder Pingui - Hrănitoare ca o gustare, adorată ca o înghețată; Milli – La fel de natural ca şi grija.*

Si l'on essaye de tracer brièvement la modalité selon laquelle on construit la définition d'un produit présenté par le biais des publicités télévisées, on obtient quelques variantes possibles:

a. le schéma de construction est presque toujours réalisé par un nom + un verbe + des groupes nominaux à dimension variable: *Bioflu – Capsule moi pentru*

*răceală şi gripă; Strepsils – Primul ajutor pentru durerile în gât;*

b. le schéma de construction est réalisé seulement par des formes nominales: *Fastum Gel – Libertate de mişcare; M&M's – Buline neserioase de ciocolată*; *Cremosso – Crema iaurturilor!; Banca Transilvania – Banca oamenilor întreprinzători; Mr. Muscle – Ştiinţa curăţeniei în forţă;*

c. le schéma de construction est marqué par une double référence (l'anaphore nominale est décrite pour donner un plus d'information, un plus d'explication): *Ibalgin Forte – Forţa care opreşte durerea puternică; Jacobs 3 în 1 – Invitaţia căreia nu îi poţi rezista; Ursus – Ambiţia. Primul ingredient al progresului.*

**III. Pour faire le point**

La volonté des agences de publicité d'être inventifs, de présenter et de jongler avec des moyens alternatifs fait apparaître des créations publicitaires très variées du point de vue de leur contenu linguistique et de leur message. Dans un monde où le destinataire se trouve complètement submergé par des messages publicitaires qui le bombardent constamment dans la vie quotidienne, les créateurs des publicités sont obligés d'être originaux, inédits, même agressifs pour marquer le consommateur. Il s'agit d'un décalage entre ce qui existe déjà implémenté sur le marché et la volonté de changer une perspective sur l'utilisation d'un nouveau produit par le biais d'un message puissant, à impact immédiat et garanti, un message qui suscite l'attention, l'appréciation, la curiosité, le désir de faire appel à un certain produit ou à un certain service présenté pour être acheté.

La créativité dans les messages publicitaires télévisés est le meilleur moyen pour être ou se faire remarqué, l'une des modalités qui offrent la visibilité nécessaire à la vente d'un produit ou d'un service (exceptant les apparitions et les visualisations sur les sites Internet à caractère commercial).

«En décelant les rêves, attentes, frustrations du destinataire, le message publicitaire suscite certains désirs et besoins que l'acte d'achat va satisfaire. La publicité répond en fait à une double énigme: matérielle (engendrée par un certain produit) et affective (de compensation d'une frustration par la remodélisation de l'image du consommateur sur lequel rayonne l'image de marque du produit et l'image valorisante de la star qui le présente)»[1].

**Bibliographie**


1. Bidu-Vrănceanu, A., Călăraşu C., Ionescu-Ruxăndoiu, L., Mancaş, M., Pană Dindelegan, G., 2001, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Editura Nemira, Bucureşti.
2. Buyssens, E., 1970, *La communication et l'articulation linguistique*, Presses Universitaires de Bruxelles.
3. Charaudeau, P., 1997, *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Editions Nathan, Paris.
4. Chomsky, N., 1996, *Cunoaşterea limbii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti.
5. Coşeriu, E., 1988, *Spachkompetenz. Grundzuge der Theorie des Sprechens*, Tübingen.
6. de Saussure, F., 1998, *Curs de lingvistică generală*, Editura Teora, Bucureşti.


[1] D. Rovenţa-Frumuşani, *op. cit.*, p. 256.

7. Goddard, A., 2002, *Limbajul publicității*, Editura Polirom, Iași.
8. Hjelmslev, L., [(1943)1968], *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris.
9. Lochard, G., Boyer, H., 1998, *Comunicarea mediatică*, Editura Institutul European, Iași.
10. Maingueneau, D., 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris.
11. Martinet, A., [(1967)1974], *Eléments de linguistique générale.* Armand Colin, Paris.
12. Roventa-Frumușani, D., 2004, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, Editura Tritonic, București.

# ANALIZA DISCURSULUI DIDACTIC DIN PERSPECTIVĂ PRAGMA-DIALECTICĂ

**Elena-Iuliana DOMUNCO**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Stefan cel Mare", Suceava

*Assuming the strong argumentative nature of the teaching discourse, the paper proposes an analysis of this kind of discourse through the means of the pragma-dialectical theory of argumentation. The functioning of the teaching discourse is viewed as argumentative discussion aimed at resolving a difference of opinion. According to the ideal model proposed by the pragma-dialectical theory, the critical discussion involves four successive stages closely interrelated: confrontation stage, opening stage, argumentation stage and concluding stage. In practice, the argumentative discourse partially corresponds to this model. Argumentative character is revealed by the presence of specialized indicators and also by contextual verbal or nonverbal clues. Once the presence of argumentation in a discursive operation has been identified, its structure must be analyzed, having in view the identification of the simple and complex arguments and of the coordinated and subordinated arguments as well. The paper aims at selecting and adapting the elements of the pragma-dialectical model of resolving a difference of opinion to the factual situation of the teaching discourse within the Romanian class by argumentative discussion.*

## 1. Caracterul argumentativ al discursului didactic

Fie că este vorba de discurs oral sau scris, argumentarea didactică îmbracă forme şi structuri complexe care urmăresc funcţionarea cât mai eficientă a activităţii didactice.

*„[...] discursul didactic comportă o tensiune argumentativă, persuasivă prin faptul că îşi propune nu să transmită pur şi simplu, ci să transforme cunoştinţe şi structuri cognitive preexistente, modificând concepţii (conf. Giordan et de Vecchi, 1990, Giordan, 1993), prin demonstrarea şi reconstruirea reprezentărilor, deoarece a învăţa nu înseamnă a juxtapune cunoştinţe, ci a le transforma." (Dospinescu, 1998: 227)*

Evidenţierea caracterului argumentativ al discursului didactic reprezintă o primă etapă a demersului analitic, pentru a demonstra compatibilitatea dintre discursul didactic şi o teorie a argumentării, respectiv teoria pragma-dialectică.

Conform pragma-dialecticii „argumentarea este o activitate verbală, socială şi raţională care urmăreşte convingerea unei critici raţionale de caracterul acceptabil al unui punct de vedere, prin avansarea uneia sau a mai multor afirmaţii care să justifice acel punct de vedere" (F. H. van Eemeren, 2002: XII)[1]. Prin argumentare se urmăreşte rezolvarea unei diferenţe de opinie (difference of opinion) prin mijloacele

---

[1] În original: „Argumentation is a verbal, social and rational activity aimed at convincing a reasonable critic of the acceptability of a standpoint by putting forward a constellation of one or more propositions to justify this standpoint".

dezbaterii argumentative (argumentative discussion). Teoria pragma-dialectică propune o nouă viziune asupra argumentării, prin construirea unui model ideal la care să se raporteze practica argumentativă. Modelul pragma-dialectic este reglat de zece reguli care urmăresc funcționarea corectă şi eficientă a discursului argumentativ.

În volumul *Argumentation. Analysis, Evaluation, Presentation*, Frans H. van Eemeren oferă o introducere în studiul argumentării din perspectivă pragma-dialectică, urmărind trei etape principale: analiza, evaluarea şi prezentarea. Conceperea discursului didactic ca acțiune de rezolvare a unei diferențe de opinie este punctul de plecare în analiza discursului didactic din perspectivă pragma-dialectică.

**2. Specificul diferențelor de opinie şi rezolvarea lor în discursul didactic**

„Diferențele de opinie apar atunci când două părți nu sunt întru totul de acord în privința unui anumit punct de vedere" (Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 4). Acestea implică două părți: protagonistul[1], cel care avansează punctul de vedere şi antagonistul, cel care îşi exprimă anumite rezerve în privința punctului de vedere avansat, sau chiar îl respinge.

În cazul discursului didactic conceptul pragma-dialectic „diferența de opinie" capătă valențe şi accepțiuni care țin de specificul activității educaționale. În această situație, diferența de opinie reprezintă dezechilibrul cognitiv care există între cele două părți participante la activitatea discursivă: protagonistul – profesorul şi antagonistul – clasa de elevi. Prezentând în termeni pragma-dialectici funcționarea unei activități didactice oarecare, avem următoarea situație: profesorul (protagonist) prezintă tema lecției curente, provocând conştientizarea dezechilibrului cognitiv existent între părți (diferența de opinie). Întregul demers didactic urmăreşte diminuarea acestui dezechilibru, rezolvarea diferenței de opinie printr-un joc argumentativ în care protagonistul şi antagonistul îşi schimbă, pe rând, rolurile.

Specificul diferenței de opinie din cadrul discursului didactic constă, pe lângă dimensiunea cognitivă despre care am vorbit deja, şi în relația disproporționată care există între părți. Protagonistul este unul singur, profesorul, emițător al unor mesaje personale, personalizate, sau pur şi simplu transmițător de informații obiective, voce unică a unui mesaj complex al mai multor voci adunate şi adaptate situației concrete. Mesajele personale vehiculate de acesta sunt expresia exclusivă a propriei personalități, caracterizate de o subiectivitate profundă (păreri personale), iar mesajele personalizate sunt cele care, dincolo de subiectivitatea epidermică, de suprafață care le îmbracă conțin informații obiective, prelucrate şi adaptate. În situația concretă a activității didactice antagonistul este perceput ca un complex – clasa de elevi, dar sunt şi cazuri, mai rare, e adevărat, în care acesta se individualizează în persoana unui elev care îşi exprimă dezacordul personal față de punctul de vedere avansat. Disproporția care există între părți e atât cantitativă (un protagonist, mai mulți antagonişti), cât şi calitativă (protagonistul este deținătorul

---

[1] C. Sălăvăstru (2003:397) propune conceptul de „propunător" (protagonist) şi cel de „opozant" (antagonist), însă, pentru discursul didactic, găsesc mai potrivită folosirea termenilor „protagonist" şi „antagonist".

informației, dar și al autorității cu care a fost investit prin statutul pe care îl are). Profesorul, protagonist al discursului argumentativ didactic, transmite elevilor teze, cunoștințe, puncte de vedere. Reticența cu care ei primesc informația nouă, îndoiala cu care privesc aspectele noi care le sunt transmise reprezintă modul lor de a reacționa ca antagoniști ai mesajului avansat. Raportul dintre cele două părți angajate în procesul discursiv argumentativ este unul special, dacă avem în vedere că protagonistul, profesorul enunțiator este unul singur, iar antagoniștii sunt mai mulți, totalitatea elevilor din clasă. Totuși, profesorul se confruntă cu o reacție în general unitară, deoarece elevii sunt cu toții puși sub semnul aceleiași slabe cunoașteri a problemei avansate. Dificultatea apare în procesarea individuală a informației de către fiecare elev în parte. Rezolvarea diferenței de opinie este, în această situație, mai complexă, deoarece, în demersul său, protagonistul trebuie să-și adapteze mijloacele argumentative la o diversitate de antagoniști.

Dacă inițial, în avansarea punctului de vedere sau al tezei, rolurile de protagonist și de antagonist sunt clar delimitate și stabile, în jocul argumentelor pro și contra care vin să susțină sau să conteste afirmația inițială acestea nu mai sunt fixe, ci se schimbă reciproc. Discursul didactic este scena unor astfel de jocuri argumentative. Există situații în care elevul, cu rol inițial de antagonist, avansează el însuși un punct de vedere (cere explicații suplimentare în legătură cu un aspect mai puțin clarificat sau exprimă o părere contradictorie cu cea a protagonistului), iar profesorul este aflat în situația de a-și justifica propriul punct de vedere. Schimbul de roluri poate avea loc atât în desfășurarea orală a discursului didactic, prin schimburi reale de replici și puncte de vedere, cât și în urma unei evaluări care indică nerezolvarea diferenței de opinie, menținerea dezechilibrului cognitiv inițial. În această situație profesorul pornește de pe poziția de antagonist al elevului protagonist al punctului de vedere ce duce la diferența de opinie, pe care încearcă s-o rezolve printr-un nou arsenal de mijloace argumentative.

Dată fiind disproporția cantitativă a părților implicate în funcționarea discursului didactic (profesor-elevi), schimbul de roluri protagonist-antagonist poate duce la infinit dacă se ține seama de orice reticență sau punct de vedere diferit venit din partea unuia sau altuia dintre elevi. Dacă procentul elevilor care au acceptat punctul de vedere este considerabil mai mare decât al celor care mențin o oarecare reticență, prin aplicarea unei strategii a eficienței argumentative maximale, se poate considera că discursul didactic și-a îndeplinit rolul argumentativ.

Teoria pragma-dialectică evidențiază existența unor diferențe de opinie explicite și implicite. Diferența de opinie este explicită atunci când „atât punctul de vedere, cât și refuzul sau scepticismul cu care este primit sunt clar exprimate" (Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 4). Diferența de opinie este implicită atunci când „o singură parte își exprimă punctele de vedere, iar îndoiala celeilalte părți este anticipată" (Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 4).

Situații:

a. Prof.: „Atributul adjectival poate fi exprimat prin verb la participiu." (punct de vedere)

Elevul: „Vă rog să dați un exemplu." (îndoială, nelămurire)

Diferența de opinie este explicită: profesorul avansează un punct de vedere („Atributul adjectival poate fi exprimat prin verb la participiu.") care întâlnește nelămurirea elevului exprimată explicit prin solicitarea unui exemplu („Vă rog să dați un exemplu.") care are nevoie de o clarificare prin exemplificare, strategie argumentativă specific didactică.

b. Prof.: „Iată un exemplu în care atributul adjectival este exprimat prin verb la participiu: cartea *citită*."

Diferența de opinie este implicită: profesorul anticipează îndoiala cu care va fi primit punctul său de vedere și își pregătește susținerea prin prezentarea unui exemplu.

Există mai multe tipuri de diferențe de opinie:

1. diferențe de opinie simple, nonmixte („single nonmixted") - forma elementară în care este prezentat un singur punct de vedere (pozitiv sau negativ) în legătură cu o singură afirmație

2. diferențe de opinie simple, mixte („single mixted")

3. diferențe de opinie multiple nonmixte („multiple nonmixted")

4. diferențe de opinie multiple mixte („multiple mixted") (Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 8).

Diferența de opinie multiplă apare atunci când protagonistul ridică mai multe probleme în același timp sau exprimă puncte de vedere în legătură cu o teorie complexă. Într-o diferență de opinie mixtă există puncte de vedere oponente în legătură cu aceeași afirmație. (Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 9)

O altă diferențiere se face între: diferența de opinie principală („main difference of opinion") și diferența de opinie subordonată („subordinate difference of opinion"). Un exemplu de diferență de opinie principală este tema unei lecții de predare a atributului adjectival, iar diferențele de opinie secundare sunt legate de elementele regente pe care acesta le are sau de părțile de vorbire prin care se exprimă.

Identificarea diferenței de opinie este prima etapă în analiza unui discurs argumentativ. Prin urmare, în demersul analitic este primordială reperarea diferenței de opinie, a dezechilibrului cognitiv existent între părțile participante la activitatea didactică, pentru a urmări apoi caracterul acceptabil și eficiența acțiunii strategiilor argumentative.

„O diferență de opinie este rezolvată atunci când una dintre părți își revizuiește poziția inițială și ambele părți ajung să împărtășească aceeași opinie în legătură cu punctul de vedere avansat" (Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 24-25). Nu întotdeauna încheierea unei dispute înseamnă rezolvarea ei (situație ideală), ci există și situații în care demersul argumentativ nu duce decât la o ameliorare a diferenței de opinie, a dezechilibrului cognitiv (pentru discursul didactic). În acest caz argumentarea rațională și conștientizarea existenței unei dispute sunt pur și simplu abandonate, iar rezolvarea este una forțată sau impusă de o terță parte.

În funcționarea discursului didactic, reașezarea echilibrului cognitiv între părți, rezolvarea diferenței de opinie (în termeni pragma-dialectici) capătă noi

valențe. De cele mai multe ori are loc o ameliorare, rezolvarea totală a conflictului cognitiv ținând de un ideal educațional. În cadrul activității didactice ameliorarea dezechilibrului cognitiv dintre părți (educator-educat) constă în suprapunerea parțială a ariilor cognitive rezultată în urma transferului de cunoștințe de către educator (ca protagonist al propriului discurs) și a asimilării și interiorizării acestora de către educat (ca antagonist). Cu cât aria comună este mai mare, cu atât acțiunea argumentativă didactică este mai aproape de realizarea modelului ideal. Rezultatele pot fi vizibile atât în termen scurt, cât și în termen lung. Evaluările care au loc constant ilustrează, prin calificative sau note, nivelul ameliorării dezechilibrului cognitiv. Sunt rezultate imediate ale acțiunii argumentativ-didactice. Pe termen lung se poate urmări evoluția educaților în mediul social din afara cadrului instituționalizat al școlii unde sunt puși în situații concrete de exteriorizare a cunoștințelor asimilate în școală.

### 3. Mărci ale argumentării didactice

Mărcile argumentării didactice cuprind atât elementele lingvistice, cât și pe cele extralingvistice care conferă caracter argumentativ discursului în acțiune, în cazul nostru discursului didactic.

La nivel lingvistic vorbim de indicatori expliciți și impliciți ai argumentării (explicit and implicit indicators of argumentation[1]). Aceștia sunt „cuvinte și expresii care se referă la o acțiune argumentativă în care se avansează un punct de vedere sau o argumentare" (Eemeren, Houtlosser, Snoeck Henkemans, 2007: 1)[2].

În volumul *Argumentative Indicators in Discourse. A Pragma-dialectical Study* (2007), F.H. van Eemerem et all realizează o prezentare amănunțită a indicatorilor argumentativi specifici corespunzători unor aspecte esențiale ale argumentării, din perspectivă pragma-dialectică:

- Indicatori ai confruntării (Indicators of confrontation)
- Indicatori ai repartizării obligației de a justifica (Indicators of the distribution of the burden of proof)
- Indicatori ai punctelor de plecare ale unei discuții critice (Indicators of starting points for the discussion)
- Indicatori ai schemelor de argumentare (Indicators of argument scheme)
- Indicatori ai structurii argumentării (Indicators of argumentation structure)
- Indicatori ai concluziei discuției critice (Indicators of the conclusion of a discussion).

Acești indicatori pot fi reperați și la nivelul discursului didactic:

„În structura *cartea citită* cuvântul „citită" se acordă în gen și număr cu substantivul determinat, **deci** spunem că are valoare adjectivală **și [din acest motiv]** îndeplinește funcția de atribut adjectival."

---

[1] Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 39-44.
[2] „We call words and expressions that may refer to argumentative moves such as putting forward a standpoint or argumentation argumentative indicators."

Alţi indicatori lingvistici ai argumentării sunt: „astfel", „prin urmare", deoarece", „din moment ce", „dat fiind", „în consecinţă", „prin urmare" etc. Aceştia sunt, de fapt, conectori care, fie realizează înlănţuirea argumentelor la nivel lingvistic (scris şi oral), fie stabilesc legătura logică între teză (punctul de vedere avansat) şi argumentele care o susţin. Sunt indicatori expliciţi ai acţiunii argumentative. În comunicarea reală aceştia nu sunt întotdeauna exprimaţi explicit, ci sunt deduşi contextual, situaţii în care indicatorii sunt impliciţi. Un exemplu din activitatea didactică este analiza morfosintactică a cuvântului „citită" din structura „carte citită"

„*citită* = adjectiv provenit din verb la participiu, se acordă în gen şi număr cu substantivul determinat „cartea", funcţia sintactică de atribut adjectival."

La nivel extralingvistic acţiunea argumentativă este indicată de intonaţia şi jocul mimo-gestual al participanţilor, dar şi de contextul general al comunicării. În discursul didactic prezenţa acestor elemente nonverbale ţine de teatralitatea actului educativ, joc de scenă subordonat unei argumentări intrinseci.

Teoria pragma-dialectică vorbeşte despre alte *„mijloace suplimentare de identificare a argumentării"*[1] (Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 43): situaţia specifică (specific situation) şi contextul cultural (cultural context) în care se desfăşoară. Acestea sunt elemente care marchează discursul didactic încă de la începutul activităţii didactice efective.

Situaţia în care se află participaţii la actul educativ conferă comunicării o încărcătură argumentativă specific didactică. Este o situaţie caracterizată prin disponibilitatea părţilor de a participa conştient şi raţional la actul de comunicare. Atât profesorul (protagonist) cât şi clasa de elevi (antagonist) se întâlnesc încărcaţi cu o anumită disponibilitate de a transmite şi de a primi cunoştinţe, de a împărtăşi stări emoţionale şi experienţe practice şi cognitive. Această disponibilitate îi predispune la găsirea unui mijloc comun de a ajunge la aceeaşi concluzie, de a rezolva diferenţa de opinie şi de a elimina dezechilibrul cognitiv iniţial. Ei sunt conştienţi de caracterul argumentativ al actului didactic – educatorul ştie că trebuie să fie cât se poate de eficient în transmiterea mesajelor sale şi de aceea uzează de un întreg arsenal de mijloace verbale şi nonverbale pentru a convinge de caracterul veritabil al informaţiei sale; educatul ştie că vine la şcoală pentru a învăţa şi simpla sa prezenţă oferă garanţia unei disponibilităţi care trebuie exploatată.

Contextul cultural în care se desfăşoară activitatea didactică contribuie, de asemenea, la conştientizarea caracterul argumentativ al mesajelor vehiculate în această situaţie. Aceasta ţine de o tradiţie, de o conştiinţă culturală comună care stabileşte ierarhii şi roluri. Educatorul e cel care deţine puterea şi controlul în desfăşurarea acţiunii discursive didactice dublu orientate (spre educat şi dinspre educat), fiind investit cu o autoritate dată de statutul său profesional. Această situaţie face ca rezolvarea diferenţei de opinie, a conflictului cognitiv prezent în activitatea didactică să fie de cele mai multe ori în favoarea sa. Educatul, care tinde să aibă un rol mai mult pasiv (dintr-o comoditate născută din statutul său de subordonat şi din conştientizarea anticipată a inferiorităţii cognitive faţă de

---

[1] (orig.) Additional means of identifying argumentation.

educator), este supus unor stimuli intelectuali şi emoţionali de către educator care îl fac să ia parte activ la acţiunea comunicării educative. Cele două părţi participante la desfăşurarea actului didactic se supun unor norme şi reguli nescrise, dar de comun acord acceptate ca urmare a unei experienţe culturale comune.

**4. Structura argumentării didactice**

O etapă importantă în analiza argumentării este identificarea structurii acesteia, adică a înlănţuirii verticale şi orizontale de argumente simple şi complexe care justifică şi susţin punctul de vedere avansat. Cea mai simplă structură argumentativă este alcătuită dintr-un singur **argument simplu** (one single argument): „Cuvântul *citită* este atribut adjectival **pentru că este exprimat prin adjectiv.**”

Discursul didactic este alcătuit, de cele mai multe ori din structuri argumentative complexe. Eemeren (2002: 65-66) stabileşte o tipologie a argumentării complexe: argumentarea multiplă (multiple argumentation), argumentarea coordonată (coordinative argumentation) şi argumentarea subordonată (subordinative argumentation).

**Argumentarea multiplă** este alcătuită din mai multe argumente care susţin acelaşi punct de vedere, aceeaşi teză avansată, fără a depinde unele de altele şi având fiecare forţe argumentative echivalente (luate individual, fiecare este suficient pentru susţinerea punctului de vedere).

„Nu putem discuta astăzi despre adjectivul demonstrativ **pentru că nu am studiat încă pronumele demonstrativ. Iar ora s-a terminat.**”

Cele două argumente susţin aceeaşi poziţie, dar prin raportare la realităţi diferite: absenţa unui minim de cunoştinţe care să faciliteze însuşirea noţiunii noi şi lipsa timpului disponibil pentru a o face.

Într-o **argumentare coordonată** argumentele care o alcătuiesc nu reprezintă alternative, ci se subordonează aceleiaşi acţiuni de a susţine un punct de vedere unic, depinzând unele de latele într-o măsură mai mare sau mai mică.

„Opera literară *D-l Goe...* aparţine genului epic deoarece are **acţiune** şi **voce narativă**”.

Punctul de vedere: „Opera literară *D-l Goe...* aparţine genului epic” este susţinută de existenţa a două elemente specifice: „acţiunea” şi „vocea narativă”, ca argumente simple ce alcătuiesc argumentarea coordonată. Argumentele se presupun reciproc, într-o relaţie de interdependenţă. Luate individual, existenţa acţiunii şi a unui narator într-o operă literară sunt argumente suficiente care pot oricând să susţină caracterul epic. Existenţa acţiunii nu poate fi concepută în afara unei voci narative, fie ea subiectivă sau obiectivă, implicată sau neimplicată.

**Argumentarea subordonată** se construieşte treptat, într-o înlănţuire verticală de argumente care se susţin reciproc. Prin urmare, argumentarea subordonată este alcătuită din mai multe straturi, fiecare dintre ele fiind susţinut de cel de la nivel inferior (Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans, 2002: 65).

Folosind argumentarea subordonată se poate explica formarea unui cuvânt prin derivare în lanţ, pornind de la cuvântul de bază (cea mai simplă unitate) la care se adaugă, prin derivare, afixele potrivite. Sau, în sens invers, de la cuvântul derivat

se poate ajunge la unitatea de bază prin identificarea şi eliminarea afixelor. Ex.: cuvântul *copilăros* s-a format prin derivare cu sufixul *-os* de la cuvântul „(a) copilări", iar acesta s-a format prin derivare cu sufixul *-i* de la cuvântul de bază „copil". Rezultă un raţionament deductiv, sau inductiv, după caz, care încearcă să clarifice structura cuvântului analizat.

**5. În loc de concluzii…**

Demersul analitic propus a urmărit anumite etape:

• justificarea compatibilităţii cu o teorie a argumentării prin evidenţierea caracterul argumentativ al discursului didactic;

• identificarea, la nivelul discursului didactic, elemente echivalente cu cele propuse de modelului pragma-dialectic: dezechilibru cognitiv-diferenţă de opinie, profesor-protagonist, clasa de elevi-antagonist, discurs didactic-discuţie critică;

• identificarea mărcilor lingvistice şi nonlingvistice ale argumentării didactice: indicatori lingvistici expliciţi (cuvinte şi expresii) şi impliciţi (tonalitate, mimică, gestică), situaţia specifică, contextul cultural;

• analiza structurii argumentării didactice prin exemplificarea de argumente simple şi structuri complexe (multiple, coordonate, subordonate), după modelul pragma-dialectic.

Identificarea elementelor care justifică compatibilitatea cu teoria pragma-dialectică conferă analizei discursului didactic dreptul de a beneficia de modelul ideal, mijloacele şi instrumentele impuse de această teorie a argumentării.

**Bibliografie**


1. Dospinescu, Vasile, 1998, *Semiotică şi discurs didactic*, Editura Didactică şi Pedagogică Bucureşti.
2. Eemeren, Frans H. van, Grootendorst, Rob and Snoeck Henkemans, A. Francisca, 2002, *Argumentation. Analysis, Evaluation, Presentation*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. http://www.questia.com/read/104800964, consultat 13.06.2009.
3. Eemeren, Frans H. van, Houtlosser, Peter and Snoeck Henkemans, A. Francisca, 2007, *Argumentative Indicators in Discourse. A Pragma-Dialectical Study*. Published by Springer, P.O. Box 17, 3300 AA Dordrecht, The Netherlands, Argumentation Library, Vol. 12.
4. http://books.google.com/books?id=H6Wk9I5TsI0C&pg=PA1&dq=argumentative+indicators+in+discourse&hl=ro#v=onepage&q=&f=false, consultat 23.07.2009.
5. Sălăvăstru, Constantin, 2003, *Teoria şi practica argumentării*, Editura Polirom, Iaşi, p. 393-401.

# QUELQUES TERMES ORTHODOXES FRANÇAIS «EXPLIQUES» SUR INTERNET: L'ICONOTEXTE DU PROJET ORTHODOXWIKI

**Felicia DUMAS**
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

*Afin de proposer des définitions explicatives (de type encyclopédique) de quelques termes fondamentaux de l'orthodoxie à un public francophone, pas forcément familiarisé avec celle-ci, une «équipe» initiée par le jeune prêtre Iulian Nistea de l'église roumaine de Paris poste depuis quelque temps des articles dans OrthodoxWiki, autant d'iconotextes analysés dans ce travail. Nous travaillerons sur un corpus d'une quinzaine d'entrées rédigées en français (des noms communs qui désignent des objets et des vêtements liturgiques, ainsi que des noms propres) – pratiquement toutes les entrées qui contiennent des images -, en analysant le rôle que celles-ci remplissent au niveau de l'iconotexte, pour la transmission du sens (fonction sémiotique indexicale – d'illustration) et comme co-support de ce type particulier de communication (particularités du signe iconique).*

Afin de proposer des définitions explicatives (de type encyclopédique) de quelques termes fondamentaux de l'orthodoxie à un public francophone, pas forcément familiarisé avec celle-ci, une «équipe» initiée par le jeune prêtre Iulian Nistea de l'église roumaine de Paris poste depuis quelque temps des articles dans OrthodoxWiki, autant d'iconotextes que nous nous proposons d'étudier par la suite. Nous travaillerons sur un corpus d'une quinzaine d'entrées rédigées en français (des noms communs qui désignent des objets et des vêtements liturgiques, ainsi que des noms propres) – pratiquement toutes les entrées qui contiennent des images -, en analysant le rôle que celles-ci remplissent au niveau de l'iconotexte, pour la transmission du sens (fonction sémiotique indexicale – d'illustration) et comme co-support de ce type particulier de communication (particularités du signe iconique).

Nous comprendrons ici par iconotexte un texte dont le contenu sémantique principal est sous-tendu de façon illustrative par une (ou plusieurs) image(s), dans le but sémiotique de manifestation de la fonction de communication «explicite» de ce contenu. Explicite veut dire verbale et visuelle à la fois, composantes sémiotiques synthétisées de façon complexe et efficace, au niveau d'un type particulier de support, virtuel, celui d'internet. Nous employons le terme «visuelle» dans l'acception qui lui a été donnée par le groupe μ, de signe porteur de signification(s), à fonction communicative. C'est l'iconicité de ce type de signes qui confère aux textes qui nous intéresseront ici le statut d'iconotexte. Les entrées lexicographiques d'OrthodoxWiki que nous analyserons par la suite comprennent toutes, du point de vue sémiotique, un signe iconique (à fonction de communication et à valeur illustrative ou «indexicale»[1]) et un texte à fonction d'information (donc, toujours de communication), composé d'une définition (en général encyclopédique)

[1] Groupe μ, 1992, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, p. 113.

de quelques aspects confessionnels spécifiques (liturgiques et ecclésiaux) de l'orthodoxie; centrée sur la description du référent, cette définition est accompagnée dans tous les cas de l'explicitation de plusieurs particularités liturgiques et théologiques proprement orthodoxes de celui-ci.

Le site-mère de ce type d'encyclopédie virtuelle – OrthodoxWiki - est d'origine anglaise, étant initié en 2004 par le prêtre orthodoxe américain John Schroedel. Il est donc, rédigé en anglais. Doué de compétences informatiques de haut niveau et d'une excellente connaissance du français «orthodoxe», le jeune prêtre roumain de la cathédrale métropolitaine orthodoxe roumaine de Paris, Iulian Nistea a eu l'initiative d'en proposer une version en langue française, inaugurée en avril 2008. Par français orthodoxe, nous comprenons ici l'individualisation lexicale du paradigme religieux orthodoxe en langue française, qui se réalise au niveau de ce que nous appelons une terminologie religieuse orthodoxe en français.[1] Cette démarche s'inscrit d'ailleurs dans la direction des efforts de proposition d'outils lexicographiques d'initiation dans les réalités confessionnelles propres à l'orthodoxie d'expression française, pratiquement inexistants (en français). Implantée en France depuis le début du siècle passé par l'intermédiaire des émigrations russe et grecque notamment, partagées entre plusieurs juridictions (au niveau des diocèses des églises orthodoxes autocéphales de Grèce, Russie, Roumanie, Serbie), l'orthodoxie a eu besoin d'une terminologie propre, qui puisse l'individualiser du point de vue lexical et exprimer la richesse de sa spiritualité. Celle-ci se fixe depuis plusieurs années, justement au niveau des traductions qui ont été faites en français de l'ensemble des textes liturgiques, théologiques ou plus largement spirituels de l'orthodoxie, du grec, mais aussi du slavon (ou russe), du roumain, etc. Les normes qui sous-tendent cette terminologie se fixent de la sorte, étant par la suite reprises au niveau de l'usage. La plupart des termes liturgiques et théologiques expliqués dans OrthodoxWiki, en font partie. Nous nous intéresserons exclusivement à ceux qui sont «accompagnés» d'images, autant d'iconotextes que nous nous proposons d'analyser. Au départ, il s'agit donc, de traductions en langue française de la version anglaise du projet encyclopédique, mais comme il s'agit d'une wiki, les versions françaises des articles sont reprises et enrichies par plusieurs auteurs, ayant des compétences de théologie orthodoxe et d'histoire des religions. Le but fondamental de leur démarche est celui d'une initiation des internautes francophones dans la spiritualité et la vie de l'Eglise orthodoxe: «C'est une encyclopédie qui vise la création d'articles qui puissent être utilisés librement (sans autorisation spéciale) surtout pour contribuer à l'éducation chrétienne». Cette initiation requiert d'ailleurs les compétences théologiques des auteurs des articles et des administrateurs du site, ainsi que l'intervention des images, transformées en signes iconiques au niveau de la manifestation sémiotique de la fonction de communication des contenus religieux des iconotextes consacrés à des termes liturgiques ou des noms propres. Le public visé est donc francophone et branché à

---

[1] Felicia Dumas, 2009, *L'Orthodoxie en langue française – perspectives linguistiques et spirituelles*, Iași, Casa Editorială Demiurg.

internet, le support le plus rapide en matière de stockage et d'accès à l'information, et surtout annihilant – du point de vue virtuel - de toute distance géographique.

Voyons un peu le fonctionnement sémiotique de la synthèse informationnelle (et, forcément informatisée) entre le texte et l'image. «Dans une sémiotique visuelle, l'expression sera un ensemble de stimuli visuels et le contenu sera tout simplement l'univers sémantique».[1] Ces stimuli se retrouvent au niveau des images postées à côtés des textes, à l'intérieur des articles wiki, et le contenu est représenté par l'univers sémantique confessionnel de l'orthodoxie. Dans la sémiotique visuelle, l'une des catégories les plus discutées est celle des icônes, définies comme «ceux des signes qui sont dans un rapport de ressemblance avec la réalité extérieure».[2] Les images des iconotextes d'OrthodoxWiki (qui représentent une iconostase, un agneau liturgique, un tchotki, des vêtements liturgiques) fonctionnent comme des signes iconiques, définis comme «les produits d'une triple relation entre trois éléments... Les trois éléments sont le signifiant iconique, le type et le référent».[3] L'élément novateur proposé ici est celui du type, qui vient nuancer l'interprétation du référent. Celui-ci est un «*designatum* (et non un *denotatum*, par définition extérieur à la sémiose), mais un *designatum* actualisé.... C'est l'objet entendu comme membre d'une classe... L'existence de cette classe d'objets est validée par celle du type».[4] Le type et le référent ne se confondent néanmoins pas: «Le référent est particulier et possède des caractéristiques physiques. Le type, pour sa part, est une classe, et a des caractéristiques conceptuelles».[5] Le référent d'une image qui représente une iconostase est un objet particulier (dans notre cas précis, une iconostase ukrainienne avec deux niveaux), dont on peut avoir l'expérience visuelle, mais il n'est référent qu'en tant que cet objet peut être associé à une catégorie architecturale permanente: la classe des iconostases de l'Eglise orthodoxes. «Le type n'a pas de caractères physiques; il peut être décrit par une série de caractéristiques conceptuelles, dont quelques-unes peuvent correspondre à des caractéristiques physiques du référent»[6] (par exemple la forme et la codification qui fonctionne au niveau de la disposition des icônes, en ce qui concerne notre exemple, de l'iconostase).

Le premier exemple d'iconotexte s'intitule donc *iconostase*; il est constitué d'une image d'iconostase (d'un type particulier qui peut trahir l'identité juridictionnelle de l'auteur de cet article: ukrainienne avec deux niveaux dans le style moderne kozak) et d'une définition encyclopédique de cet aspect architectural propre aux églises orthodoxes: «une iconostase est un écran ou un mur qui sert comme support stable aux icônes et marque la limite entre la nef et l'autel.... L'iconostase est peut-être l'un des traits distinctifs le plus visible des églises de rite

---

[1] Groupe µ, *Traité du signe visuel,* p. 46.
[2] Jean Dubois, 1973, *Dictionnaire de linguistique,* Paris, Larousse, p. 248.
[3] Groupe µ, *Traité du signe visuel,* p. 135.
[4] *Idem,* p. 136.
[5] *Idem*, p. 137.
[6] *Idem, ibidem.*

byzantin».[1] La structure narrative du plan typique d'emplacement des icônes sur l'iconostase est accompagnée par un schéma explicatif sous la forme d'un tableau, dont le rôle sémiotique est indexical, d'illustration iconique du texte verbal. Après l'image de l'iconostase, une photo prise un peu de loin, pas trop claire et complètement neutre du point de vue de cette codification, le schéma sert à renforcer la fonction communicative du texte, celle d'initiation claire et totale dans la connaissance de cet aspect architectural spécifiquement orthodoxe des églises byzantines. Il est suivi de son explicitation verbale, qui précise les types d'icônes et les figures saintes représentées, autant de termes spécifiques de l'orthodoxie, tels: Théotokos (appellation de la Vierge), le Christ Pantocrator, les portes royales, etc. L'article est une traduction d'une variante rédigée en anglais, tel que le prouvent les formes anglaises de quelques saints (Goerge the Trophy-bearer, Nicholas of Myra), des indices lexicaux évidents de la primauté de la version anglaise de cet iconotexte sur l'iconostase.

Un autre exemple est représenté par l'entrée lexicographique consacrée au terme liturgique *agneau*, dont la définition lexico-spirituelle est précédée par une image de l'agneau sur la patène: «l'Agneau est un morceau de pain, en forme de cube ou de parallélépipède, découpé par le prêtre au cours de la proscomédie (ou prothèse, rite de préparation) dans le pain d'offrande principal, et qui se transforme, dans le cadre de la Divine Liturgie, en Corps du Christ. L'Agneau est donc, à proprement parler, le pain de la communion, et lui seul se transforme en Corps du Christ au moment de l'épiclèse».[2] Cette définition, si complète qu'elle soit, et renvoyant à d'autres termes orthodoxes (*proscomédie* ou *prothèse*, *épiclèse*) est suivie de tout un contexte encyclopédique qui précise la préparation de l'agneau pour la liturgie eucharistique, pendant le rituel de la proscomédie (intitulée, d'ailleurs, «préparation de l'Agneau»). Sont expliqués l'empreinte qui se trouve sur le pain d'offrande, ainsi que tous les gestes du prêtre qui sépare l'agneau sur la patène. Toutes ses informations liturgiques (sous-tendues par des références bibliques: le livre d'Isaïe, chapitre 53, ou bien, l'évangile selon saint Jean), organisées autour d'un véritable nid, ou d'une grappe sémantique de termes liturgiques propres à la proscomédie, servent à assurer la réussite de la fonction de communication du contenu sémantico-liturgique de cette entrée d'OrthodoxWiki. L'article semble avoir été rédigé en français, ou bien, brillamment traduit de l'anglais. Son auteur laisse l'impression d'avoir été hanté surtout par une initiation lexicale et liturgico-théologique, et moins par une acribie terminologique; nous avons été très surprise de ne pas avoir trouvé le terme *prosphore* dans cet article (dont l'équivalent roumain est *prescure*), qui est le nom liturgique du pain d'offrande, terme présent dans le *Spoutnik* du père Denis Guillaume[3], ou bien dans le *Dictionnaire des mots du christianisme* de Dominique le Tourneau.[4] Comme

---

[1] http://fr.orthodoxwiki.org/Iconostase

[2] http://fr.orthodoxwiki.org/Agneau_%28liturgie%29

[3] *Le Spoutnik, nouveau Synecdimos,* par le père Denis Guillaume, p. 1214.

[4] Dominique le Tourneau, *Les mots du christianisme catholicisme, orthodoxie, protestantisme*, p. 513.

dans la quasi-totalité des articles d'OrthodoxWiki, nous avons remarqué les traces de la dévotion, de l'implication subjective des auteurs (comme nous le disions, des théologiens, pour la plupart, donc, des gens de l'Eglise), qui orthographient certains mots qui désignent des référents considérés comme porteurs de sainteté avec des majuscules: Agneau, par exemple (symbole liturgique du Christ lui-même) ou la Croix (sanctifiée par la passion et la mort du Christ).

En ce qui concerne l'article consacré à l'iconographie, sa structure est la même: l'image à fonction indexicale de l'Apôtre Luc peignant la première icône est suivie de la définition lexico-sémantique, prolongée par tout un sommaire de liens imbriqués (une brève partie d'entre eux étant traduits en français), dont le plus important est celui qui porte sur le rôle des icônes dans la tradition orthodoxe. L'image n'est pas choisie par hasard; dans la tradition orthodoxe, on considère que la première icône de la Vierge a été peinte par l'apôtre Luc: nous avons donc le prototype de toute représentation iconographique de Marie, une image à valeur étymologique aussi et de légitimation de la représentabilité des visages saints dans l'orthodoxie (qui répond à toutes les accusations de la fameuse querelle iconoclaste – mentionnée dans l'article), vu l'auteur de celle-ci: le saint apôtre Luc. Chose très rare pour les articles d'OrthodoxWiki, on retrouve même l'étymologie du mot, qui provient du grec *eikonographia*. La définition confessionnelle, qui double la définition lexicale est assez explicite et complète: «l'iconographie désigne l'art et l'usage liturgique des icônes. D'origine grecque, le mot «icône» (du grec *eikona*) signifie «image», «portrait»; on utilise ce terme pour les représentations du Christ, de la Vierge, des Saints, ou d'un événement de l'Histoire sacrée».[1] Cette définition se prolonge, de façon encyclopédique avec des explications concernant les différentes techniques de réalisation des icônes (sur chevalet, fresque, mosaïque, broderie, etc.), ainsi que le rôle liturgique et les significations théologiques de l'icône dans l'Orthodoxie. Cette initiation liturgico-théologique est doublée d'une autre, terminologique, toute une série de mots religieux orthodoxes étant mis en évidence comme des liens possibles (dont la plupart sont en construction), en rouge: *Royaume, mystère, christologique*, *rite byzantin*, etc.

Un article de dimensions plus réduites est consacré à un objet de tradition russe, le *tchotki.* Il s'agit d'un iconotexte construit de la même façon que les autres, l'image servant d'introduction illustrative et indexicale pour le contenu explicatif du texte définitoire qui suit: «le tchotki est une variante de chapelet utilisée par les orthodoxes et les Catholiques orientaux. Il est aussi appelé chapelet byzantin».[2] En même temps, on précise l'étymologie du terme, tout en mentionnant les noms du même petit objet de piété dans les grandes traditions orthodoxes: «en russe: *tchotki*, équivalent en grec: *komboskini*, en roumain: *mătănii»*.[3] On se rend compte tout de suite de l'imprécision de la définition lexico-confessionnelle du terme, dont le référent est élargi culturellement à l'ensemble de l'orthodoxie (et confondu avec

---

[1] http://fr.orthodoxwiki.org/iconographie
[2] http://fr.orthodoxwiki.org/Tchotki
[3] *Idem.*

le type), alors qu'il est carcatéristique uniquement de la tradition russe. Le *Lexique du culte* qui clôt le *Spoutnik* du père Denis Guillaume en donne la définition exacte: «tchotki, n.m. Rosaire slave pour la prière de Jésus».[1] Le dictionnaire de Dominique le Tourneau ne le mentionne pas; par contre, il contient le terme *komboskini*, un emprunt grec, dont le référent est également plus ou moins improprement attribué à l'ensemble des chrétiens d'Orient, aux «byzantins, en particulier».[2] L'iconotexte finit avec quelques précisions sur la matière et la façon dont est confectionné ce type de chapelet, qui sert à la récitation de la prière de Jésus (dont le nom n'apparaît pas en tant que tel): «Seigneur Jésus-Christ, Fils de Dieu Vivant, aie pitié de moi pécheur».[3] Le texte même de cette prière est légèrement différent de la version qui circule dans l'orthodoxie d'expression française (qui ne comprend pas le déterminant «vivant»). L'image choisie pour l'initiation visuelle est particulière également, car il ne s'agit pas d'une photo, mais d'une sorte de dessin, très clair et très «évident». Dans le cas très précis de cet iconotexte, le rôle indexical de l'image est doublé d'un autre, d'identification précise du référent culturalisé, qui relève d'un type bien précis, celui des chapelets de différentes traditions orthodoxes. D'ailleurs, la norme lexicale qui s'est fixée par usage au niveau de la terminologie orthodoxe en français est représentée par le mot *chapelet*.

Un article beaucoup plus complexe d'OrthodoxWiki est consacré au terme *vêtement*. La complexité se rapporte à sa structure; dès le début, le lecteur internaute est averti sur le caractère provisoire de son élaboration et invité à participer à la co-rédaction du système wiki: «cet article est une ébauche. Vous pouvez partager vos connaissances en l'améliorant».[4] Il s'agit d'un article qui fait partie d'une série plus importante, consacrée à la Divine Liturgie. À son tour, il est structuré en deux grandes sous-catégories: les vêtements liturgiques (avec des particularités qui relèvent de chaque type de célébrant: le diacre, le prêtre et l'évêque) et, respectivement, les vêtements monastiques. En ce qui concerne la première sous-catégorie, le seul iconotexte est représenté par l'article consacré aux *épimanikia*, qui commence par une mini-photo prise en gros plan de ce vêtement liturgique défini très exactement comme «des sortes de surmanches qui sont portées autour des poignets, attachées par une longue cordelette. ***Ceux-ci*** sont également ***portés*** par l'évêque et le prêtre. Elles servent d'une part ***à le but pragmatique*** de maintenir les manches trop larges du sticharions pendant le service et d'autre part, symbolisent le fait que les mains du célébrant sont liées en signe d'obéissance à Dieu».[5] La négligence concernant le genre du terme (repris, par la suite, correctement) va dans le sens de la fonctionnalité de l'article, de transmission de l'information; rapporté à cette fonction de communication – essentielle -, le reste semble être de simples détails. De plus, l'image est là pour montrer et illustrer

[1] *Le Spoutnik,* p. 1247.
[2] Dominique le Tourneau, *Les mots du christianisme catholicisme, orthodoxie, protestantisme*, p. 352.
[3] http://fr.orthodoxwiki.org/Tchotki
[4] http://fr.orthodoxwiki.org/
[5] http://fr.orthodoxwiki.org/vêtement

le contenu verbal de l'iconotexte, en réalisant une initiation visuelle explicite, beaucoup plus efficace que l'initiation narrative, car à impact immédiat! Le type particulier de support de stockage et de transmission de l'information que représente internet est privilégié par rapport à l'autre, traditionnel, justement pour cet aspect de facilitation de l'accès rapide et multiple (par l'impact visuel) à des contenus d'information. L'homme contemporain préfère regarder et «lire» à travers les images, plutôt qu'à travers l'enchaînement narratif des textes «traditionnels». Pour que la «lecture» aille plus vite.

Dans le même article (consacré aux vêtements liturgiques), il y a trois autres exemples d'iconotextes, deux qui se rapportent au prêtre (dont un qui porte sur l'*épitrachilio*n et l'autre, sur la ceinture, appelée *zone*) et un qui fait référence à l'évêque, portant sur l'*épigonation*. Les iconotextes se suivent, incorporés du point de vue de leur contenu sémantique, comme des petits tiroirs à images, dans le continuum narratif tissé lexicalement et confessionnellement autour de la vêture des célébrants. On peut sans doute se demander pourquoi il n'y a pas d'images qui accompagnent l'ensemble des entrées qui désignent les différents types de vêtements liturgiques des ministres de l'Église Orthodoxe. Deux réponses possibles pourraient être proposées: les auteurs ont privilégié les pièces vestimentaires considérées comme moins connues par le public internaute large, ou bien, ils ont tout simplement inséré les images qu'ils avaient à leur portée. Nous sommes plutôt incline à opter pour cette dernière réponse, car il y a d'autres termes, tout aussi spécifiques pour la liturgie orthodoxes que ceux qui bénéficient d'un iconotexte, qui ne sont pas illustrés par des images, tels le *sticharion* et le *phélonion*, par exemple. Nous sommes amenée à réfléchir ainsi sur l'arbitraire et la motivation dans l'emplacement d'images et dans leur choix aussi, au niveau des iconotextes qui nous intéressent dans ce travail. Dans le cas de l'épitrachilion, l'image choisie pour illustrer cet étole des prêtres orthodoxes est très claire, et extraite du contexte liturgique immédiat de sa fonctionnalité: la vêture du célébrant. Les épimanikia, la zone et l'épigonation sont illustrés par des images qui les représentent sur le corps vêtu du célébrant; seul, l'épitrachilion est montré au niveau d'une image qui est centrée sur ce vêtement, non porté par un ministre. L'image a également une fonction indexicale, précédant la définition lexico-sémantique: «étole sacerdotale, portée autour du cour. L'épitrachilion symbolise l'effusion du Saint-Esprit. Sans lui, aucune célébration n'est possible».[1] La définition, courte mais précise, qui fait référence également à l'importance fondamentale de l'épitrachilion du point de vue de sa fonctionnalité liturgique, renferme la forme correcte du signifiant, qui représente la norme lexicale unanimement acceptée et imposée par l'usage, en langue française: l'épitrachilion. Ce qui est surprenant est le fait qu'une autre forme, différente du point de vue de l'orthographe, apparaît exclusivement au-dessous de l'image, pour la nommer: *epitrachelion*, ce qui nous amène à croire que l'iconotexte est l'oeuvre commune de deux auteurs différents, dont un qui est intervenu uniquement pour poster l'image illustrative de l'article narratif. Nous avons déjà rencontré ce type

[1] *Idem.*

d'hésitation au niveau de la fixation des normes lexicales qui définissent la terminologie orthodoxe en langue française, notamment dans le cas du terme *paraclisis*, orthographié aussi (très rarement) sous la forme *paraclèsis*.[1] Tous les autres termes qui désignent des vêtements liturgiques sacerdotaux sont ceux en usage dans cette terminologie, et pour certains d'entre eux, on propose même la forme du pluriel, à cause de la nature un peu particulière du signifiant, comme dans le cas de *sticharion* (emprunt grec), qui forme le pluriel comme dans la langue prêteuse: *sticharia*. Toutefois, une autre bizarrerie lexicale est représentée par le mot *zone*, synonyme de ceinture, que nous n'avons rencontré nulle part ailleurs dans la totalité des sources orthodoxes rédigées en français (plus d'une centaine) que nous avons parcourues. A son origine, on peut néanmoins reconnaître une forme grecque, soit *zoni,* soit *zonarion*. Le terme qui s'est imposé comme norme lexicale pour désigner la ceinture de tissu portée par-dessus l'épitrachilion est tout simplement celui de *ceinture*.

Enfin, le dernier terme illustré par une image est celui d'*épigonation*, qui désigne un accessoire vestimentaire en forme de losange, suspendu à la ceinture, par une cordelette, du côté droit, une marque honorifique ecclésiastique de certains prêtres orthodoxes. Comme dans le cas des épimanikia et de la ceinture, l'image montre ce petit accessoire vestimentaire sur l'ensemble habillé d'un célébrant, dont on voit la partie inférieure du corps, la main et l'épigonation par-dessus le sticharion. Comme dans l'orthodoxie il y a une codification très précise en matière de vêture liturgique des célébrants, et comme ces différents vêtements liturgiques acquièrent leurs significations symboliques sur le corps du ministre et dans le contexte de la liturgie, les images les représentent comme des parties d'un ensemble sémiotique; une seule exception est faite: pour l'épitrachilion, à cause de son emplacement par-dessus le sticharion et sous le phélonion, ce qui serait moins évident à mettre en évidence au niveau d'une image du corps vêtu du célébrant. C'est la raison pour laquelle, il est illustré (comme nous l'avons déjà vu) par une image différente, une photo d'un épitrachilion non-porté par le célébrant, conçu comme un objet à existence sémiotique à part, en dehors du corps de ministre.

Voyons, pour finir, l'exemple d'un iconotexte créé autour d'un nom propre. A l'intérieur de l'entrée large et complexe (par sa structure arborescente) intitulée *clergé*, nous nous sommes arrêtée sur l'iconotexte réalisé autour de Mgr Marc Alric, évêque vicaire de la Métropole orthodoxe roumaine d'Europe occidentale et méridionale. Il respecte la même structure que les autres, consacrés à des noms communs, débutant par une image - la photo de Mgr Marc, en hypostase d'évêque, avec le kalimafkion, la croix et la crosse épiscopales -, suivie du texte qui contient la narration de son parcours ecclésiastique et monastique.[2] Le rôle de l'image dans ce cas très précis est celui d'identification d'une personne, le signe iconique ayant la valeur d'authentification, comme dans le cas des photos qui apparaissent sur la

[1] Felicia Dumas, „O traducere în limba franceză a unui text românesc de spiritualitate ortodoxă", dans *Text şi discurs religios*, nr. 1/2009, Editura Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi, 2009, p. 168.
[2] http://fr.orthodoxwiki.org/Marc_%28Alric%29_de_Neamt.

carte d'identité. Il s'agit d'une identité personnelle et confessionnelle à la fois (il est représenté en tant qu'évêque de l'Eglise Orthodoxe). Pour les autres images, qui représentent des objets et des vêtements liturgiques, on peut parler également de cette fonction d'illustrer une identité, seulement confessionnelle dans leur cas. Une identité liturgique et culturelle (dans le sens de confessionnelle) non-explicite en soi, qui se voit expliciter par le texte des articles en question, dont ces images illustrent à leur tour (de façon visuelle) le contenu narratif, au niveau d'une relation d'interdépendance entre les deux types de signes: iconique et verbaux. C'est dans cette relation d'engendrement indexical réciproque que réside et s'accomplit la sémiose particulière de l'iconotexte d'OrthodoxWiki. Elle est sous-tendue par le type particulier de support virtuel et informatique d'internet et le type particulier de co-support informationnel des images en question.

L'absence du genre grammatical dans le cas des substantifs (donc, dans la plupart des cas des iconotextes auxquels nous avons fait référence jusqu'ici), ou des indications étymologiques, prouve le fait que ce n'est pas le côté lexicographique précis et rigoureux qui intéresse particulièrement les auteurs d'OrthodoxWiki, mais l'initiation la plus complète (verbale et visuelle à la fois) dans le référentiel culturel de l'orthodoxie, la communication immédiate des contenus liturgiques et, plus largement confessionnels, de celle-ci.

**Références bibliographiques**


1. Dubois, Jean, 1973, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.
2. Dumas, Felicia, 2009, *L'Orthodoxie en langue française – perspectives linguistiques et spirituelles*, Iaşi, Casa Editorială Demiurg.
3. Dumas, Felicia, 2009, „O traducere în limba franceză a unui text românesc de spiritualitate ortodoxă", dans *Text şi discurs religios*, nr. 1/2009, Editura Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi, p. 163-173.
4. Groupe μ, 1992, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
5. *Le Spoutnik, nouveau Synecdimos*, par le Père Denis Guillaume, 1997, Rome, Diaconie apostolique.
6. Le Tourneau, Dominique, 2005, *Les mots du christianisme, catholicisme, orthodoxie, protestantisme,* Paris, Fayard.
7. http://fr.orthodoxwiki.org/.

# THE SENSE OF ALTERITY IN *DRACULA*

**Elena Maria EMANDI**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Notre article est une étude de l'expérience de Jonathan Harker en Transylvanie jusqu'au moment où il rencontre le Comte. L'analyse de la façon de percevoir «les autres vois» et l'atmosphère de Transylvanie sera réalisée du point de vue du style, tout en mettant en évidence les moyens lexicaux, phonétiques et syntaxiques.*

The productive nature of Bram Stoker's *Dracula* novel may lie in the easy cohabitation of various discursive fields, in the fact that it seems to generate readings rather than closing them down. The deliberately fissured narrative style is important because its capacity to accommodate nominally separate discursive spheres within its figural sphere. The space opened by the lacunae multiply the valences of the narrative so that political, national and oppositional voices can be heard playing through it.

The analysis of the stylistic devices used in the presentation of Jonathan Harker's experience in Transylvania is based on theoretical assumptions upon style according to which "the consideration of style is a consideration of complete meanings, and there is little of any importance that can be studied that is not a consideration of meanings." (Andrews Wanning, "Some Changes in the Prose Style of the Seventeenth Century")[1]. We adopted Stephen Ullmann's conception referring to the levels of linguistic analysis. In *Language and Style*, the stylistician considers the three levels of analysis: phonological, lexical and syntactic. In Ullmann's view the stylistics of the sound, or phonostylistics, deals, among other things with "the utilization of onomatopoeia for expressive purposes"[2]. Of the two types of onomatopoeia, in the case of primary onomatopoeia the connection between sound and sense is more evident, while in the case of the secondary type, the non-acoustic experiences – movement, size, emotive overtones, etc, – are represented by sounds. The stylistics of the word explores the expressive resources available in the vocabulary of a language and investigates "the stylistic implications of word-formation, synonymy, ambiguity, the contrast between vague and precise, abstract and concrete, rare and common terms; the study of imagery"[3]. The stylistics of the sentence will examine the expressive values of syntax at three superimposed planes: components of the sentence, sentence structure (word-order, negation), the higher units into which single sentences combine (direct, indirect free indirect speech). Beside this three level analysis we have adopted the key-words analysis, as part of the lexical approach.

Johnatan Harker undertakes a journey to the Carpathian Mountains and when he reaches Budapest he notes: "The impression I had was that we were

---

[1] *Apud* Howard S. Babb (ed), 1972, *Essays in Stylistic Analysis*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., p. 46.
[2] Basil Blackwell, Oxford, 1966, p. 111.
[3] *Idem, ibid.*

leaving the West and entering the East; the most Western of splendid bridges over the Danube"[1] The bridge, standing for border, is conventionally the place of encounter with some terrible Other. Referring to Gothic monstrosity across the 19th and the 20th century, J. Halberstam argues that it strikes as a markedly" modern preoccupation with boundaries and their collapse"[2], constituting a versatile narrative technology producing the "monster as a remarkably mobile, permeable, and infinitely interpretable body."[3] Modern monsters are characterized by their increasing proximity to humans and configuring otherness no longer as a single negative identity, but as a complex of race, nationality, gender and class – any kind of alterity being able to be inscribed across the monstrous body.

Language creates atmosphere ("agreeable"or not), which is that hierarchical set of features expected by the reader in a certain spatial-temporal circumscribed universe. Even if this atmosphere anticipated by the receiver is "disagreeable", producing unpleasant connotations, its absence generates feelings of frustration.[4] Harker is that reflexive consciousness needed by an atmosphere text. He is the "human agent present, more often than not, in the surface of the text… always standing in-between the Enunciatee and the world evoked…. The presence of this reflective consciousness prevents the transformation of an atmosphere text into travel memoirs, historical literature, realistic literature etc."[5]. This reflective consciousness manifests either implicitly or explicitly the attitude of the human being towards the elements generating atmosphere. Harker is therefore, the reflexive consciousness mediating between the reader's identification with the textual world, the passage between the actual world – that of the readers – and the atmosphere world. By entering this region of Europe, Harker feels the difference West – East in terms of the dichotomy rational – nonrational. On the other hand, the Count himself will underline this difference, the fact that he entered some other type of world: "We are in Transylvania; and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things" (p. 32).Harker's journey to the midst of the Carpathian Mountains, "one of the wildest and least known portions of Europe" (p. 10) is characterized by an accumulated sense of *mysterium*. The dichotomy our ways/your ways is very well marked by the threshold Harker crosses, as the visit to Dracula supposes this crossing of a threshold. The invocation of dual worlds underlines the presence of the frontier that is conventionally the place of encounter with the terrible Other. The delineation of two apparently alternative spaces and the violation of boundaries between them involves the overwhelming power of the more negative and deconstructive environment.[6]

---

[1] Bram Stoker, *Dracula*, 1994, Penguin Popular Classics, Great Britain, p. 9.
[2] *Apud* Carmen Bujdei, 2002, „Feminine Monstrosity Reconsidered" in *Cahiers de l'Echinox*, Vol. 3, Cluj, Dacia, p. 189.
[3] *Idem, ibid.*
[4] Mariana Neț, 1999, *O poetică a atmosferei*, București, Univers, p. 17.
[5] *Cf.* Mariana Neț, 2000, *Literature, Atmosphere and Society - A Semiotic Approach*, Institut fur Sozio-Semiotische Studien ISSS, Wien, p. 20.
[6] Cf. Roger B. Salomon, 2002, *Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative*,

The form of the novel certifies the excessive, unrepresentable nature of the Gothic. The letters and journal entries tell different but connected parts of the same story composing a whole whose immensity, like the unrepresentable horror of Dracula's unreflecting image, remains obscure. In the setting of *Dracula* stock features of the Gothic novel make a magnificent reappearance: Johnatan Harker's journey is mysterious and forbidding, the secret terrors and splendid isolation in a wild and mountainous region form a sublime prison in which this time it was not a Gothic heroine incarcerated but a young lawyer. The local colour serves a clear purpose – that of providing a suitable setting for a vampire mystery.

Jonathan Harker dominates the book's opening sequences. His proposed coach journey to Count Dracula provokes local consternation, particularly fear of the *evil eye* (p. 15) – the sign of the devil –, which must be averted at all costs. One should underline the atmosphere of mystery and suspense, the presence of disturbing dream visions, as well as of high, overwrought emotion, the metonymy of gloom and terror. Defined as "a trope by means of which the cause is given to the effect, or vice versa, or the name of a commonly attributed feature of a subject is given to the subject or thing itself, and vice versa"[1] or as "emploi d'un mot pour désigner un objet ou une propriété qui se trouvent dans un rapport existentiel avec la référence habituelle de ce même mot"[2], the metonymy is to be found very frequently along the novel every time the effect of the atmosphere is rendered through the presentation of the elements that generate it: the ruined castle, the foreign mountainous landscape are meant to create and/or enhance the atmosphere of mystery and terror. There could be distinguished several lexical sets relevant to our topic: the discomfort felt by Harker is rendered by modifiers (when adjectives function as epithets) and by verbal constructions connoting the idea of uneasiness: *all sorts of **queer** dreams* (p. 10), *I did **not** feel **comfortable*** (p. 13), ***queer** words, I must say they **were not cheering** me* (p. 14), *recollection of **ghostly fears*** (p. 15). The feelings of the other characters are an example of accumulation rendered by modifiers accompanied or not by adverbial intensifiers, by verbal phrases expressing the idea of developing moods: *looked ... in a **frightened** sort of way* (p. 12), *said in **a very hysterical** way, she was in **such an excited** state that, in **such evident distress*** (p. 13). The modifiers, marked [+Stat], point to the "stative" posture of their referent who is overwhelmed by excitement and painful shock. The gradation expressed by constructions connoting the idea of increase in degree is conveyed by the structure "to grow + adjective in the comparative of superiority degree":

"When it grew dark there seemed to be *some excitement* amongst the passengers, and they kept speaking to him, one after another, as though urging him to further speed… *The excitement* of the passengers *grew greater*; the crazy coach rocked on its great leather springs…" (p. 18)

---

Ithaca, NY, Cornell University Press, p. 10.

[1] Giambattista Vicco, GA 1996, *The Art of Rhetoric (Institutiones Oratoriae*, 1711-1741), translated and edited by Giorgio A. Pinton and Arthur W. Shippee – Editions Rodopi B. V. Amsterdam, Atlanta, p. 141.

[2] O. Ducrot., T. Todorov, 1972, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 354.

The verb phrase *kept speaking* shares the semantic traits [+Inchoactive] and [+Durative], expressing an action in its development in time, therefore in a progress foreshadowing a change in the process of becoming/making different.[1] The adverbial *further* [+Adjunct] semantically adds the feature [+Intensifier] to that of the verb *speed*, marked [+Dynamic], emphasizing the energy or forces that produce motion, implicitly connected with the idea of change of state. The change of state can also be pointed out by the use of a verb phrase made of a dynamic verb (*grow*) which gets the function of a copulative verb followed by an adjective.

Of the two modifiers – *dark, greater* –, marked [+Gradable], the latter, marked [+Rising], highlights the increase triggered by the comparative transformation. The function of the adjectives in different degrees of comparison is intended to mark the gradual development. The two modifiers relate to different comparative elements (darkness, excitement), nevertheless, they are strongly connected: in Gothic novels, nature seems to become the accomplice of evil. The beautiful landscapes change into wild rivers and forests somewhere between the steep mountain rocks.

*Accumulation* is also rendered through the repetition of the conjunction "and" in the following enumeration together with modifiers from the lexical set of the uncanny: "…one by one several of the passengers offered me gifts, … these were certainly of an *odd* and varied kind, but each was given in a simple good faith, with a kindly word, *and* a blessing, *and* that *strange* mixture of *fear-meaning* movements which I had seen outside the hotel at Bistritz – the sign of cross and the guard against the evil eye"(p.18). Trying to analyse the structure of the following quotation, we should mention the tension marking concatenation in the description of the *gifts*: *of an odd* [+Uncanny] *and varied* [+Mixture] *kind*. The double nature of the feelings underlying the offer of such gifts is masterly explored, the accumulation being created by the use of the pattern consisting of gradually developed modification: given in a ***simple good faith, with a kindly word, and a blessing, and that strange mixture of fear-meaning movements which I had seen outside the hotel at Bistritz.*** The modifiers can be classified into two groups: those related to the *hospitality – **in simple good faith, kindly** word* – and those dealing with *mystery and fear*: ***strange mixture, fear-meaning** movements*. The common denominator – the semantic feature [+Mixture] – gives prominence to the complexity of feelings generating confusion under the given circumstances.

The expected climax is felt close by Jonathan Harker: "It was evident that *something very exciting was either happening or expected*, but though I asked each passenger, no one would give me the slightest explanation. This *state of excitement* kept on for some little time; and at last we saw before us the Pass" (p. 18). The state of confusion is semantically embedded in the following phrases: ***something*** [+Indefiniteness] *very exciting, was **either** happening **or** expected* (the coordination of two different verbal forms in different voices expressing two different actions), ***for some*** [+Indefiniteness] *little time*. Apparently nothing exceptional happens and the reader is confronted with a gap. The *idea of gap* is a component of the Gothic

[1] Cf. Horia Hulban, 2002, *Syntheses in English Morphology*, Iaşi, Spanda, p. 310-332.

aesthetic, defined as a word that "signifies a breach. On a physical level it may be in a hedge or wall, or, on a larger scale, through strata, as in a gorge or pass. In this sense it takes its meaning ultimately from the Old Norse *gapa* (MHG gaffen): a chasm or abyss. Because, too, such breaches occur through almost every stage of the sentiment of the lived, the word comes to take on its more general range of meanings: signifying an unfulfilled space or interval, a blank, a break in continuity."[1] Joseph Frank pointed out that the idea of gap enjoyed a special and explicit status in the Gothic novel from its very inception in English culture – "an almost unprecedented deliberacy about the breaks and discontinuities in the form, an implicit self-consciousness which was, in itself, something of a generic indicator"[2]. Atmosphere is generated whenever a human agent, who traditionally, conventionally, belongs to a certain world, tends towards another one, without actually leaving the former one altogether. Harker is inevitably confronted with a gap separating the two dimensions. At the stylistic level, one should bear I mind the fact that "in and beyond representation and signification, the gap enables the production of meaning, the point where metaphor can be instituted, and refuses the authority of any single meaning so that interpretations proliferate"[3].

The atmosphere in Borgo Pass (a physical gap) is described by means of modifiers belonging to the lexical set of the turbulent natural phenomena: "There were *dark, rolling clouds* overhead, and in the air the *heavy, oppressive sense of thunder*. It seemed as though the mountain range had separated two atmospheres, and that now we had got into the *thunderous* one." (p. 18) The combination of the fricatives /s/, /θ/, /r/and the alternation of tense and lax vowels create a special euphonic effect meant to suggest strain and anxiety.

The surrounding landscape as perceived by Jonathan is described using nouns and modifiers (sometimes accompanied by intensifiers) having in common the semantic feature [+ Mystery]: *the **growing twilight** seemed to merge into one **dark mistiness**, the **gloom** of the trees, the pine woods that **seemed** in the **darkness** to be **closing upon us**, great **masses of greyness**, a **peculiarly weird and solemn effect**, **grim** fancies, the **falling** sunset threw into **strange** relief the **ghost-like clouds***. Both alliteration and rhyme suppose a repetition (of the hissing "s" and of the associations "we" and "wei" in: *growing twilight, mistiness, masses of greyness, a peculiarly weird and solemn effect, falling sunset, strange relief, ghost-like clouds*), device meant to sustain the general atmosphere with auditory effects beside the visual ones.

Sound symbolism is masterly exploited: *an endless perspective of **jagged rock** and **pointed crags***, the short vowels in the monosyllabic words suggesting tension or pressure. From the point of view of the visual images evoked mention should be made of the violence of the sharpness of the edges: *jagged rock, pointed crags, mighty rifts* (p. 16).

---

[1] Anthony Johnson, 1995, "Gaps and Gothic Sensibility" in *Sources & Developments in the Gothic Tradition*, Amsterdam-Atlanta, GA, p. 9.

[2] Joseph Frank, 1945, „Spatial Form in Literature: An Essay in Three Parts", *Sewanee Review*, p. 658.

[3] Fred Botting, 2001, D. S. Brewer, *The Gothic*, Cambridge, England, p. 141.

According to the eighteenth century theorists of taste, craggy, mountainous landscapes were supposed to stimulate powerful emotions of terror and wonder in the viewer. The aesthetic category exploited was the *sublime*, associated with grandeur and magnificence. The immense scale of the mountains offered a glimpse of infinity and awful power. Evoking excessive emotion, the Gothic produced emotional effects on its readers rather than developed a rational or properly cultivated response. We may therefore speak about the *perlocutionary force* of the Gothic novel as it intends to produce a certain effect upon the readers through the illocutionary act. In Gothic writings imagination and emotional effects exceed reason: *I grew dreadfully afraid* (p. 22), *I felt a sort of paralysis of fear* (p. 23), *I felt a strange chill, and a lonely feeling came over me* (p. 20), *I felt a little strange, and not a little frightened* (p. 20), *gave me a sort of shock, I waited with a sick feeling of suspense* (p. 37), *It was with some bitterness in my heart that I answered, my heart grew cold at the thought (p. 44), I felt that I was indeed in prison, I am beginning to feel this nocturnal existence, I am full of all sorts of horrible imagining, Again a shock... It was a new shock to see*…(p. 59). The noun phrases have the same function as the verbal ones (they have in common the semantic features [+ Fear], [+Uneasiness]) amplifying or completing their meaning in the description of the hero's moods. Mention should be made here of the metaphors sharing a subjective ground: *paralysis of fear, with bitterness in my heart, my heart grew cold*. A reflective consciousness, Harker's experience is rendered by means of status verbs: both indicating psychic states, perceptions, marked [+ Perception]: *I felt, I am beginning to feel, a horrible feeling of nausea came over me,* and indicating intellectual or emotional attitudes, marked [+Reason]: *I imagine, made me remember* or [+Emotion]: *I am full of horrible imaginings, it was new shock to see that.*

The Gothic atmosphere is also created by the evocation of religious objects, concepts or behaviour on the verge of mysticism: *crossed themselves* (p. 12), «*queer words*…"Ordog" – *Satan,* "pokol" – *hell,* "stregoica" - *witch,* "vrolok' and "vlkoslak" both of which mean the same thing, … that is either *were-wolf* or *vampire*» (p. 14-15), "…all *made the sign of the cross* and pointed two fingers towards me….he explained that it was a *charm* or *guard against the evil eye*" (p. 15), "As I looked back I saw … the figures of my late companions *crossing themselves*" (p. 20). It should be pointed out the fact that religion plays an important part in the economy of the novel as far as the implications of religion and despair, what it means to be a God's man respecting His will are concerned. The function of the Hungarian and Slovak words is that of introducing the reader into the barbarian atmosphere, suggesting a superstitious and mysterious environment. On the other hand, according to Clive Leatherdale,[1] the Hungarian emphasis is due to the fact that Hungarian folklore is richer than the Romanian one in the expression of vampire superstition.

The encounter with the driver represents a key element in the evolution of

[1] *Cf.* Clive Leatherdale, 1993, Dracula: *The Novel and the Legend*, Brighton, Desert Island Books, p. 97.

the sense of mystery and terror – he is described as having *a hard-looking mouth with very red lips and sharp-looking teeth, as white as ivory*, the standard portrait of the vampire. The adjectives in attributive position – *hard-looking* [+Opinion], *red lips* [+ Inherent, +Colour], *sharp-looking* [+Shape] – together with the simile *as white as ivory* create impressive visual images. It is well known that colour terms can acquire, in specific contexts, specific meanings. Concerning the symbolic force of the colour term *red*, according to the association families present in the novel one can remark that *red* is connected to *blood, fire, love, life, aggression, danger.* A semantic feature common to all the members of these association families is {[+Moving], [+Dynamic], [-State]}. According to Siegfried Wyler (*Colour and Language*, Chapter: The Figurative Usage of Colour Terms) another semantic content that can be ascribed to such associations is that of "being directed towards or against somebody". The author considers that positive or negative evaluation of the dynamics symbolized by *red* must be added to the most general common semantic features, thus resulting in the semantic marker {[+Dynamic], [+Directed towards/against], [+Positive]}.

The clothes of the driver, Dracula's clothes in fact, are black, colour of the invisible, the non-transparent, of that which human mind cannot penetrate. If red is given symbolic power of danger and warning, black occurs where human forces express fear, apprehension, aversion, dismay. Opposed to red, the livid white is the colour of the vampire looking for blood, the condition of the diurnal life.[1] We may conclude as far as the dominant colours of the novel are concerned that the oppositions white-red, red-black, white-black are suggestive for the whole meaning of it.

The feelings of the guest can be circumscribed to the domain of the shock and terror: "As they sank into the darkness I felt a *strange chill*, and a *lonely feeling*…" (p. 20), "This gave me *a sort of shock*…. I waited with a *sick feeling of suspense*" (p. 21). Both nouns and modifiers relate to the sensorial domain of the "reflective consciousness": *I felt* [+Feeling], *strange chill* [+Uncanny, +Feeling], *gave me a short of shock* [+Feeling], *a sick feeling of suspense* [+Feeling]. The sharpness of the senses is due to the strain caused by unknown and suspense. The growing terror of Jonathan Harker is conveyed through *repetition and accumulation*: "Then *a dog* began to ***howl*** somewhere … a long, agonized wailing, as if from fear. The sound was taken up by *another dog*, and *then another and another*, till, borne on the wind which now sighed softly through the Pass, a ***wild** howling began*, which seemed to come from all over the country, as far as the imagination could grasp it through the gloom of the night. *At the first howl* the horses began to strain and rear, but the driver spoke to them soothingly, and quieted down, ….*Then*, far off in the distance, from the mountains on each side of us began a *louder and sharper howling* – that of wolves "(p.21). The effect of the repetition "*another* dog, and *then another, and another*" is that of amplification of the sound perceived, therefore implying an impressive and overwhelming presence

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1995, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, p. 75-78.

of the dogs foreshadowing the howling of the really dangerous and ferocious animals – the wolves. The repetition of the closing diphthong /au/creates an impressive euphonic effect. The terrible "symphony" is heard in its progress: ***at the first** howl, **then** ... began a louder and sharper howling*. The amplification of the sound (and, consequently, of the fear felt by Harker) is grammatically marked through the adjectives in the superiority degree form *louder and sharper*. Another interesting aspect could be that the frightening sounds are perceived both in their intensity and pitch, but also as far as their spatial distribution is concerned: *then, **far off in the distance, ... began** a louder and sharper howling*.

The threatening feelings Harker describes in his journal are stylistically rendered by *intensification* as well as by *repetition*, meant to emphasize their intenseness:

"The baying of the wolves sounded *nearer and nearer*, as though they were closing round on us from every side. I grew *dreadfully afraid*..." (p. 22), "They were *a hundred times more terrible* in the *grim silence* which held them than even when they howled. For myself, I felt a sort of *paralysis of fear*... to face with *such horrors*..." (p. 23), "This was all *so strange and uncanny*, that a *dreadful fear* came upon me, and I was *afraid* to speak..." (p. 24), "any dream could be *more terrible* than the unnatural, *horrible net of gloom and mystery* which seemed closing round me" (p. 46), "I am in *fear* – in *terrible fear* – and there is no escape for me; I am *encompassed about with terror* that I dare not think of..." (p. 48), "Then the *horror overcame* me, and I sank down unconscious. As I look round this room, although it has been to me *so full of fear*..." (p. 54) The common feature of Jonathan's feelings is intense fear: *dreadfully afraid – paralysis of fear – dreadful fear –was afraid to speak – terrible fear – encompassed about with terror*. We may detect several means by which the superlative is realised: adverbial modification (***dreadfully** afraid*), adverbials connoting the advanced level of a phenomenon (***a_hundred times more** terrible*), metaphor (*paralysis of terror*, *I am encompassed about with terror, horror overcame* me – in all of them the emotive ground has an important force of expression), metaphor with a developed abstract vehicle (*any dream could be more terrible than **the unnatural, horrible net of gloom** and **mystery** which seemed closing round me*), repetition + modification (*I am in fear – in terrible fear*). The paroxysm of Harker's fear is betrayed by the way he perceives the sounds around him: *the baying of the wolves **sounded nearer and nearer**, as though they were **closing round on us from every side***. The repetition of the adjectives in the superior comparative degree (*nearer and nearer*) enters into combination with pleonastic phrases (*they were closing round* [+(coming) From all directions] *us from every side* [+ From all directions]), suggesting the excitement and terror of the protagonist. The lexical set of the modifiers is that of intense fear and uneasiness: ***dreadfully** afraid, **grim** silence, **all so strange and uncanny, horrible** net **of gloom and mystery, dreadful** fear, **terrible** fear*. The hero describes his state as a shocking and appalling entrapment, the verbal and nominal phrases sharing lexical features such as [+Enclose]: *horrible **net** of gloom, I am **encompassed about** with terror*; [+Render incapable]: *I felt a sort of **paralysis** of fear, Then the horror **overcame** me*; and [+Shock]: *a dreadful fear **came over** me,*

*encompassed about with terror that **I dare not** think of.*

According to the Gothic canon, the setting is a castle: ***a vast ruined castle**, from whose **tall black windows** came no ray of light*, therefore Gothic architecture. The general ambience in the castle is intensified through sound symbolism: *A key was turned with the **loud grating noise** of long disuse, and the great **door swung back**.* As a remark concerning the use of double modifiers, we may identify the fact that the former epithet is related to an objective quality of the noun while the latter makes reference of features that contribute to the creation of the Gothic atmosphere e.g.: *vast **ruined castle**, tall **black windows**, loud **grating noise**, long **quivering shadows**.*

The Transylvanian atmosphere and Harker's experience up to the moment he meets the Count and hereafter proves once more the fact that the axis along which the Gothic moves is made up of astonishment, suspense, uncertainty, ambivalence etc.

As far as the stylistic elements are concerned, mention should be paid to the variety of devices Bram Stoker uses in order to express the terror the Gothic novel presupposes. Of a special effect are the presentations of the increasing feeling of terror. In *Dracula,* as in other Gothic writings, the evocation of excessive emotion produces emotional effects in readers rather than develops a rational or properly cultivated response.

**References**

1. Babb, Howard S. (ed.), 1972, *Essays in Stylistic Analysis*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-Chicago-San Francisco- Atlanta.
2. Botting, Fred, Brewer, D. S., 2001, *The Gothic*, Cambridge, England, p. 141.
3. Bujdei, Carmen, 2002, "Feminine Monstrosity Reconsidered" in *Cahiers de l'Echinox*, Vol. 3, Cluj, Dacia.
4. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1995, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti.
5. Ducrot, O., Todorov, T., 1972, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
6. Frank, Joseph, 1945, "Spatial Form in Literature: An Essay in Three Parts", *Sewanee Review*.
7. Hulban, Horia, 2002, *Syntheses in English Morphology*, Iaşi, Spanda.
8. Ullmann, Stephen, 1966, *Language and Style,* Basil Blackwell, Oxford.
9. Johnson, Anthony, 1995, "Gaps and Gothic Sensibility" in *Sources & Developments in the Gothic Tradition*, Amsterdam-Atlanta, GA.
10. Leatherdale, Clive, 1993, *Dracula: The Novel and the Legend*, Brighton, Desert Island Books.
11. Neţ, Mariana, 1989, *O poetică a atmosferei*, Bucureşti, Univers.
12. Neţ, Mariana, 2000, *Literature, Atmosphere and Society – A Semiotic Approach*, Institut fur Sozio-Semiotische Studien ISSS, Wien.
13. Salomon, Roger, B., 2002, *Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
14. Stoker, Bram, 1994, *Dracula*, Penguin Popular Classics, Great Britain.
15. Vicco, Giambattista, 1996, *The Art of Rhetoric (Institutiones Oratoriae*, 1711-1741), translated and edited by Giorgio A. Pinton and Arthur W. Shippee – Editions Rodopi B. V. Amsterdam – Atlanta, GA.

# COMUNICAREA OSTENSIV-INFERENȚIALĂ ȘI PRINCIPIUL PERTINENȚEI ÎN DISCURSUL POLITIC ROMÂNESC ACTUAL

**Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU**
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași

*The approach I have adopted in analyzing the political discourse is Critical Discourse Analysis. Discourses are ways of representing social actors within any practice produce representations of their own practices as well as representations of other practices. The new political discourse, a mix of both managerial and promotional discourses, is designed to manage consent through successful techniques of persuasion.*

## 1. Conceptul de discurs

*Discursul* este „manifestarea caracterului pragmatic al comunicării, el fiind, în fond, comunicare, în anumite condiții de producere, sau *parole* plus condiții de producere, dezvăluind în resorturile sale intime, caracterul acțional al vorbirii"[1]. Discursul este un enunț cu proprietăți textuale dar, mai ales, un act împlinit într-o anumită situație (participanți, instituție, loc și timp): „un discurs se articulează în diverse genuri, care corespund tot atâtor practici sociale, diferențiate în interiorul aceluiași câmp"[2]. Uneori, discursul este considerat ca fiind un *eveniment* (însemnând că discursul este realizat temporal și în prezent, pe când sistemul limbii este virtual și în afara timpului), ceva ce se întâmplă când cineva vorbește. Cel care vorbește se referă întotdeauna la o lume pe care o descrie, o exprimă, o reprezintă[3]. Miza discursului ar fi, deci, „aceea a actelor discrete și, de fiecare dată, unice, prin care limba este actualizată în vorbire de un locutor"[4]. S-ar putea trage concluzia, de aici, că discursul „nu e un obiect concret oferit intuiției, nu e o realitate evidentă, ci e rezultatul unei construcții, e o organizare care își fixează scopul în realizarea unui text, ce este forma lingvistică a discursului"[5].

Discursul este definit adesea ca un termen care înlocuiește termenul *parole* (Saussure) și se opune, deci, lui *langue*; *limba* este o realitate *socială*, în timp ce *vorbirea* este o realitate *individuală*. Avându-se în vedere aceste caracteristici care permit distincția dintre *langue* și *parole*, se înțelege că „fraza („la phrase") nu aparține nivelului *langue*, ci lui *parole*, nivel al activității și al inteligenței[6].

---

[1] Elena Dragoș, 2000, *Introducere în pragmatică,* Casa Cărții de Știință, Cluj, p. 54 [= Dragoș, *Introducere*].
[2] F. Rastier, 1989, *Sens et textualité*, Paris, p. 40.
[3] P. Ricoeur, 1995, *Eseuri de hermeneutică*, București, p. 95.
[4] E. Benveniste, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, p. 250 [= Benveniste, *Problèmes*].
[5] Dominique Maingueneau, 1976, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Paris, p. 16 [= Maingueneau, *Initiation*.]
[6] Maingueneau, *Initiation*, p. 4.

O. Ducrot[1] distinge două componente în interpretarea semantică a unui enunț lingvistic: o componentă *lingvistică* propriu-zis spusă și o componentă *retorică*; componenta lingvistică asigură un sens „literal" enunțurilor, în timp ce componenta retorică „interpretează" enunțul, integrându-l unei situații de comunicare precise. P. Charadeau[2] propune următoarea schemă:

Enunțare + Situația de communicare = Discurs
folosire – sens specificitate
semnificație

Altfel spus, *sensul* enunțului este definit în afara cadrului său enunțiativ, în timp ce *semnificația* sa se relevă în cadrul *circumstanțelor de comunicare*, care fundamentează un discurs: „Dacă considerăm enunțul în cadrul său enunțiativ, atunci acest enunț devine *discurs*, căpătând o semnificație specifică"[3]. Ne putem face o idee referitor la complexitatea problemei teoriei discursului, luând în considerație soluția pe care încearcă să o propună E. Benveniste[4]. El propune următoarea opoziție: „Există, pe de o parte, *limba*, ansamblu de semne formale, împărțite în clase, combinate în structuri și în sisteme și, pe de altă parte, manifestarea limbii în comunicarea vie. Fraza („la phrase") nu este unitatea limbii, ci a discursului. O dată cu fraza, părăsim domeniul limbii ca sistem de semne și intrăm într-un alt univers, acela al limbii ca instrument de comunicare, a cărui expresie este *discursul*"[5].

Din punct de vedere pragmatic, Dominique Maingueneau[6] oferă următoarea definiție *discursului:* „ Înțelegem prin discurs „organizările" transfrastice relevate de o tipologie articulată, emise în condiții de producere socio-istorice".

Tot o definiție pragmatică a discursului oferă și Anne Reboul și J. Moeschler[7] care consideră că discursul "nu este un fenomen lingvistic și, de aceea, nu poate fi redus la *frazele* care îl compun; este un fenomen *pragmatic*, care poate fi redus la *enunțurile* care îl compun. Distincția dintre frază și enunț este o distincție majoră: dacă fonemul, morfemul sau fraza sunt unități lingvistice, enunțul este o unitate pragmatică". Cu alte cuvinte, poziția celor doi lingviști este simplă: „discursul nu este nimic mai mult decât secvența de enunțuri care îl compun"[8].

---

[1] O. Ducrot, 1972, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, p. 11
[2] P. Charaudeau, 1973, *Reflexion pour une typologie des discours*, în *Études de linguistique appliquée*, nr. 11, sept, p. 28 [= Charadeau, *Reflexion*].
[3] Charaudeau, *Reflexion*, p. 28.
[4] Benveniste, *Problèmes*, p. 130.
[5] *Ibidem*, p. 131.
[6] Maingueneau, *Initiation*, p. 19.
[7] Anne Reboul, J. Moeschler, 2001, *Pragmatica azi*, Editura Echinox, Cluj, p. 195 [= Reboul, Moeschler, *Pragmatica*].
[8] Reboul, Moeschler, *Pragmatica*, p. 195.

**2. Teoria pertinenţei. Contextul în teoria pertinenţei. Comunicarea ostensiv-inferenţială şi principiul pertinenţei**

Teoria pertinenţei este o teorie pragmatică (privită, în special, din perspectiva interpretului) care îşi propune şi reuşeşte să explice complexul fenomen al comunicării, unul dintre elementele care o individualizează în contextul celorlalte teorii şi studii fiind tocmai viziunea supra contextului. Teoria lui Sperber şi Wilson[1] „este denumită, în general, *teoria pertinenţei*", care este „o teorie pragmatică, inclusă în cadrul psihologiei cognitive şi legată, în mod special, de teoria modularistă şi reprezentaţionalistă a lui Fodor, una dintre variantele proprii psihologiei cognitive "[2]. Teoria pertinenţei se află, în opinia lui Sperber şi Wilson în strânsă legătură cu sintagma *cadru cognitiv*. Astfel, contextul se compune din propoziţii cărora le corespund trei tipuri de informaţii: „informaţii obţinute din memoria pe termen lung, informaţii obţinute pe termen mediu şi din informaţii obţinute din anturajul fizic, adică din datele perceptive culese din situaţia sau de la locul comunicării"[3]. De asemenea, teoria pertinenţei se află în strânsă legătură cu noţiunea de *efect contextual:* „pe măsură ce discursul se derulează, auditorul rememorează sau construieşte un anumit număr de ipoteze care participă la tratamentul informaţiei"[4]. Noţiunea de efect contextual „este esenţială definirii pertinenţei", din moment ce „pentru ca o informaţie să fie pertinentă, ea trebuie să aibă efecte contextuale" şi, mai mult, „cu cât efectele contextuale sunt mai mari, cu atât este mai mare pertinenţa"[5].

Principiul care permite „selecţionarea, din ansamblul de informaţii disponibile, a acelora care vor alcătui contextul este *principiul pertinenţei*"[6]. Conform opiniei lui Sperber şi Wilson, comunicarea lingvistică este, de fapt, o varietate a *comunicării ostensiv-inferenţiale*, iar opinia celor doi lingvişti este aceea că „este suficient ca o ipoteză să aibă un efect contextual perceptibil pentru a fi judecată pertinentă"[7]. Cu alte cuvinte, „o ipoteză este pertinentă într-un context dacă şi numai dacă are un efect contextual în acel context"[8]. Altfel spus, principiul de pertinenţă poate fi enunţat astfel: „orice enunţ provoacă la interlocutor o aşteptare de pertinenţă (sau, mai simplu: interlocutorul presupune că orice enunţ este pertinent)"[9].

Pertinenţa se află într-o relaţie strânsă şi cu alte două noţiuni, şi anume, noţiunile de *efect* şi *efort*[10]. După părerea lui Sperber şi Wilson, „pertinenţa este

---

[1] Dan Sperber, Deirdre Wilson, 1989, *La Pertinence. Communication et Cognition*, traducere Abel Gerschenfeld şi Dan Sperber, Les Édition de Minuit, Paris, [= Sperber, Wilson, *Pertinence*].
[2] Jacques Moeschler, Anne Reboul, 1999, *Dicţionar enciclopedic de pragmatică*, traducere Carmen Vlad, Liana Pop, Editura Echinox, Cluj, p. 127 [Moeschler, Reboul, *DEP*].
[3] Moeschler, Reboul, *Pertinence*, p. 128.
[4] Sperber, Wilson, *Pertinence*, p. 181.
[5] *Ibidem*, p. 182.
[6] Moeschler, Reboul, *DEP*, p. 129.
[7] Sperber, Wilson, *Pertinence*, p. 186.
[8] *Ibidem*, p. 187.
[9] Sperber, Wilson, *Perinence*, apud Reboul, Moeschler, *Pragmatica*, p. 72.
[10] Vezi Sperber, Wilson, *Pertinence*, p. 188.

într-adevăr o chestiune de *efort* (în special eforturi necesare constituirii contextului) şi de *efecte* (concluziile pe care le tragem din procesele inferenţiale)"[1].

O distincţie importantă este cea dintre *convingere*, pe de o parte, şi *persuasiune*, pe de altă parte. Definiţia oferită de către Jean-Blaise Grize[2] termenilor *convingere* şi *persuasiune* este „a determina pe cineva să creadă, să facă, să vrea ceva", *a convinge*, operând cu *adevărul*, iar *a persuada* cu *verosimilul*. Cu alte cuvinte, distincţia dintre cei doi termeni s-ar putea face în termeni de *efecte* ale celor două operaţii: acţiunea de a persuada are ca efect „a crede", în timp ce cea de a convinge are ca efect „a face". Este distincţia dintre „a determina să creadă" (persuasiunea) şi „a determina să facă" (convingerea)[3].

3. Discursul politic – activitate de transmitere de sens relevant funcţionării sistemului politic

*Discursul politic* este o variantă a invariantei conceptului de *discurs*. Discursul politic este o componentă esenţială a limbajului de secol XXI, limbajul devenind principala armă de atac a adversarului politic. Discursul politic este „orice discurs care are un scop politic, care poate influenţa un proces politic"[4].

Discursul politic ridică problema statutului celui care îl produce, politicianul-candidat devenind stăpân „nu doar prin „manevrarea" iscusită a cuvintelor, ci şi prin funcţia pe care o întrupează, el ajungând în urma legitimării să fie „stăpânul" unor alegători", arma omului politic fiind cea „de a vorbi simplu fără a da impresia că, de fapt, vorbeşte mult"[5]. A fi talentat discursiv politic înseamnă „a intra într-un joc al făuririi propriei identităţi a cărei finalitate este construirea autorităţii în plan local – adică deţinerea controlului hegemonic asupra spaţiului vorbirii prin manevrarea abilă a mecanismelor discursive"[6]. Identitatea politică necesită „două tipuri de acţiuni interacţionale: o campanie de marketing bazată pe o cunoaştere a consumatorului/publicului şi un proces concurenţial între mai mulţi subiecţi politici care se află într-o continuă confruntare pentru putere"[7]. În „jocul" construirii identităţii politice, creatorul „trăieşte iluzia mişcării discursive, el fiind sclavul regulilor impuse de acest joc"[8]. Astfel, abordarea adoptată în analizarea oricărui discurs politic, numită „analiza critică a discursului", ar trebui să opereze cu conceptele de *discurs, gen şi stil*[9].

---

[1] Sperber, Wilson, *Pertinence*, apud Reboul, Moeschler, *Pragmatica*, p. 74.

[2] Jean-Blaise Grize, 2005, *Logique naturelle et communication*, apud Camelia Mihaela Cmeciu, *Strategii persuasive în discursul politic*, Universitas XXI, Iaşi, p. 22 [= Cmeciu, *Strategii*].

[3] Vezi, în acest sens, Cmeciu, *Strategii*, p. 22-23.

[4] Teun A. van Dijk, *Political Discourse and Ideology*, apud Cmeciu, *Strategii*, p. 61.

[5] Cmeciu, *Strategii*, p. 63.

[6] Camelia Mihaela Cmeciu, 2004, *Aspecte ale interacţiunii în discursul electoral*, în Maria Carpov (coordonator), *Ipostaze ale interacţiunii*, Editura Alma Mater, Bacău, p. 94 [= Cmeciu, *Aspecte*].

[7] Cmeciu, *Aspecte*, p. 94.

[8] *Ibidem*.

[9] Vezi Marina Rotaru, 2006, *Tony Blair şi noul discurs laburist. O analiză critică a discursului politic al partidului New Labour*, Editura Lumen, Iaşi, p. 9 [= Rotaru, *Discurs*].

*Discursurile* sunt „moduri de reprezentare", *genurile* sunt „moduri de interacțiune", iar *stilurile* reprezintă „moduri de a fi (incluzând și moduri de a vorbi și de a scrie), toate configurând „entități și valori politice"[1]. Astfel, „finalitatea oricărei „narațiuni politice (a câștiga puterea) trebuie mai întâi să implice strategii defensive sau ofensive, orientate către contracandidați, îmbinate cu strategii persuasive, direcționate către electorat"[2].

Persuasiunea constituie punctul final al unui alt tip de discurs, anume *discursul publicitar*, motiv pentru care trebuie precizat faptul că „orice discurs politic trebuie perceput drept specia care aparține discursului publicitar (categorie înglobantă), concretizat implicit sau explicit", persuasiunea reprezentând „abilitatea de a folosi simbolurile – pe cele verbale, picturale, gestuale sau muzicale"[3].

4. Strategii persuasive în discursul politic românesc actual[4]

Conform teoriei jocurilor, strategia se definește ca „ansamblu de reguli ce guvernează comportamentul jucătorului în orice situație de joc posibilă", orice strategie comportând „un *scop, reguli* (de evaluare a situațiilor realizate și de determinare a mutărilor următoare), precum și o succesiune de alegeri ce traduc un plan"[5]. La nivel argumentativ[6], scopul strategiei este reprezentat de *persuasiune*, regulile vizează *statutul epistemologic al tezelor*, iar planul dă seamă de *alternanța argumentelor*, de *eficiența* lor, de *sintagmatica discursivă*[7].

S-a făcut distincție[8] între *discursul politic ca* ***strategie***, pe de o parte, și *vorbirea politică drept* ***tactică***. Astfel, strategia este „arta de a face ca o armată să evolueze conform unui ansamblu de operații până în momentul în care intră în contact cu inamicul"[9], în timp ce tactica este „arta de a combina mijloacele militare (trupe, armament) în luptă; acțiune locală, adaptată circumstanțelor, planurilor strategiei. Adesea situația „de pe teren" poate anula strategia"[10].

Vom lua în discuție, în lucrare, câteva dintre *strategiile persuasive* utilizate de către clasa politică pentru a obține adeziunea membrilor societății civile. Persuasiunea este una dintre modalitățile importante de influențare socială, pentru

---

[1] *Ibidem.*
[2] Cmeciu, *Strategii*, p. 66.
[3] *Ibidem.*
[4] Vom face referiri exclusiv la strategiile persuasive la nivelul comunicării *verbale*. Referitor la strategiile persuasive utilizate în comunicarea prin limbaj gestual, deci nonverbal, vezi Géneviève Calbris, 2002, *L'expression gestuelle de la pensée d'un homme politique*, CNRS Édition, Paris; Cmeciu, *Strategii*, cap. *Jocul ritualic electoral „de-a reprezentarea iconică"*, p. 197-260.
[5] *Ibidem.*
[6] Referitor la *strategiile argumentative* în discursul politic românesc actual, vezi Luminița Hoarță Cărăușu, *Discursul politic românesc. Elemente de retorică lingvistică aplicată*, în Mariana Flaișer (coordonator), 2007, *Arta comunicării în contextul diversității culturale și lingvistice*, Casa Editorială Demiurg, Iași, p. 25-35.
[7] Vezi Daniela Rovența Frumușani, 2000, *Argumentarea. Modele și strategii*, Editura BIC ALL, București, p. 112-113.
[8] Vezi Christian Le Bart, *Le discours politique*, apud Cmeciu, *Strategii*, p. 62.
[9] *Le Petit Robert*, Paris, Nouvelle Édition, 1979, s.v. *strategie.*
[10] *Ibidem*, s.v. *tactică.*

a se singulariza în mulțimea reprezentanților puterii, un om politic trebuind să-și construiască o imagine proprie, care să-i confere o identitate politică diferită de cea a adversarilor. Imaginea este „o viziune globală asupra persoanei", ea provenind „din experiența individuală și din informațiile parvenite din masmedia", fiind „sinteza a tot ce știm, adevărat sau fals, despre subiectul pe care îl reprezintă"[1]. În cele ce urmează, analizăm modalitățile de persuasiune de care se folosesc oamenii politici în discursul lor, pentru a-și atinge scopul: acela de a fi aleși, scoțând în evidență variate strategii persuasive utilizate de către aceștia.

1. *Persuasiunea perlocuționară*

Actul de *a vota* nu se limitează numai la un act ilocuționar, ci trebuie văzut și ca „efect perlocuționar nonverbal în urma ștampilei pe un buletin de vot", pe așa-numitul „discurs al tăcerii favorabile din partea electoratului, mizând toți candidații politici", orice promisiune vizând „încrederea interlocutorului, care implică verbul perlocuționar „a persuada""[2]: "Iar cine *nu se lasă convins* de vorbe și de argumente logice, n-are decât să constate faptele" (Corneliu Vadim Tudor, Discurs rostit la Conferința de Presă a PRM de vineri, 23 februarie 2007, publicat în *România Mare*, vineri, 2 martie 2007, p. 14 [= CVT, *CP*]).

Efectul sau actul perlocuționar poate fi definit ca „efectele pe care le produc asupra receptorului enunțurile cu o anumită forță ilocuționară"[3]. Efectul perlocuționar poate fi *eficient* sau *ineficient*, ambele efecte perlocuționare putând fi definite prin prisma intențiilor vorbitorului: *efectul perlocuționar eficient* este efectul pe care vorbitorul vrea să-l aibă asupra ascultătorului, în timp ce în cazul *efectului perlocuționar ineficient* intențiile vorbitorului nu se materializează[4]. Ca un discurs politic să aibă un efect perlocuționar eficient, trebuie să aibă un mesaj relevant, un mesaj fiind relevant și, astfel, procesat de un receptor, „dacă și numai dacă efortul depus de ascultător la procesarea mesajului este cât mai mic posibil", iar relevanța unui mesaj este mai scăzută atunci când „efortul de procesare este mai ridicat decât se așteaptă ascultătorul"[5].

2. *Tematica discursurilor politice*

Discursurile politice „sunt structurate în jurul a două tipuri de teme: pozitive și negative", de obicei, candidații folosindu-se de teme pozitive „pentru a-și sublinia propriul program, modul în care vor rezolva problemele curente cu care se confruntă țara"[6]: „Este esențial ca românii să aibă sentimentul și convingerea că în

---

[1] Mirela Arsith, *Universul politic ca spectacol*, în *Revista Română de Studii Culturale (pe Internet)*, nr. 3/2004, Internet – http://www. rocsir.usv.ro/archiv/2004_3/21Arsith2003.pdf
[2] Cmeciu, *Strategii*, p. 104-105.
[3] *Dicționarul științelor limbajului*, apud Anabella-Gloria Niculescu-Gorpin, *Modalități de persuadare și efectul perlocuționar în discursul politic*, Internet – http://www. discursul politic. ro [= Niculescu-Gorpin, *Modalități*].
[4] Vezi, în acest sens, Niculescu-Gorpin, *Modalități*, Internet – http://www. discursul politic. Ro.
[5] Niculescu-Gorpin, *Modalități*, Internet – http://www. unibuc. ro/eBooks/filologie/ dindelegan/39.pdf.
[6] *Idem.*

fața evoluțiilor viitoare șansele sunt egale și că șansele bunăstării nu le au doar cei care sunt lipiți de politicieni, ci o are fiecare dintre românii capabili să-și valorifice șansa." (Internet – http://www.cdep.ro, Traian Băsescu, Mesajul Președintelui României adresat Parlamentului pe probleme actuale legate de politica internă a României, Ședința comună a Camerei Deputaților și senatului din 14 februarie 2007 [= TB, *Mesajul*]).

Unii dintre candidați aleg să-și structureze discursul pe baza unor teme negative.

Utilizarea de către unii candidați exclusiv a *temelor negative* conduce la ideea că aceștia „nu au, de fapt, nici un fel de program electoral"; de obicei, „acești candidați care nu au nici o șansă folosesc, cu preponderență, mijloace negative în discursurile lor"[1]: „România nu mai are Flota, nu mai are Aluminiu, în schimb are cele mai proaste drumuri din Europa – toate aceste nenorociri purtând marca Băsescu." (CVT, *CP*, p. 14); „Vorbind despre un sistem mascat de corupție, aș merge mai departe pronunțând numele aproape magic – RAPPS, regia care pune la dispoziția demnitarilor locuințe de serviciu. Puțini părăsesc aceste locuințe după ce pleacă din funcția publică. Cei mai mulți continuând să beneficieze de tratament special, nelegal, ceea ce-i face dependenți de Guvern, chiar dacă ei sunt în opoziție." (TB, *Mesajul*, p. 2); „Deseori aceste coaliții transpartinice se bazează pe înțelegeri la vârf, în spatele ușilor închise, în care politicienii, fără un sprijin real în rândul electoratului, protejează alți politicieni, asemenea lor, care-și permit cu aroganță să încerce în mod repetat să influențeze justiția și pentru motivul că nu au ajuns niciodată să dea socoteală direct cetățenilor, ci doar sponsorilor și prietenilor lor. Complicitățile transpartinice din actuala viață politică românească au dus la comportamente politice în disprețul total al opiniei publice. Coalițiile transpartinice au ajuns să fie angrenate uneori în proiecte aberante, fără nici o legătură cu realitatea, cum ar fi inventarea cu orice preț de conflicte politice sau în atacarea proiectelor de reformă instituțională, în scopul protejării propriilor interese." (TB, *Mesajul*, p. 4).

3. *Instrumente sintactice care contribuie la atingerea persuasiunii*

Topica și negația sunt elemente ce aparțin nivelului sintactic fiind implicate în atingerea persuasiunii.

Lungimea propozițiilor este un element important: „frazele lungi, cu multe subordonate, pot duce la o diminuare a atenției ascultătorului, care se poate plictisi, crezând că vorbind prea mult, un candidat nu spune, de fapt, nimic"[2]: „Este suficient să exemplificăm cu SC Lukoil, structurată și organizată exact ca o „rezidentură" pe spațiul energetic – petrol și gaze – unde totul este controlat, selecționarea personalului angajat în vederea punctării celor apți pentru recrutarea ca agenți de informații realizându-se pe bază de fișe personale speciale și discuții amănunțite cu „angajații" compartimentului de resurse umane al societății." (CVT, *CP*, p. 12); „Practic, Traian Băsescu nu are nici o șansă de a se menține în funcție, deoarece în Parlament consensul este deja statuat, iar la declanșarea Referendumului

---

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*

pentru destituire, întregul sceptru politic, cu excepţia PD-ului (izolat) şi a PLD-ului (ca şi inexistent), se va mobiliza exemplar pentru reuşită, chiar în condiţiile în care se vor păstra actualele prevederi ale Legii Referendumului." (CVT, *CP*, p. 12-13).

Din contră, propoziţiile scurte, coordonate, „captează atenţia auditoriului, mesajul fiind uşor de detectat şi astfel relevant"[1]: „Întotdeauna am considerat că relaţia mea cu Parlamentul este una instituţională şi, din punctul meu de vedere, am considerat-o corectă." (TB, *Mesajul*, p. 2); „Este inacceptabil faptul că parlamentari care votează nu ştiu conţinutul legii de privatizare, nici detaliile acestei privatizări." (TB, *Mesajul*, p. 2).

De vreme ce discursurile lui Corneliu Vadim Tudor sunt structurate pe teme negative, negaţia are şi ea un rol decisiv, C. V. Tudor folosind negaţia pentru a se referi la „Celălalt" şi a-l discredita: „*Niciodată* în istoria României, la cârma ţării *n*-a mai fost un asemenea dezechilibrat psihic!" (CVT, *CP*, p. 12); „*N*-am făcut publică Analiza respectivă tocmai dintr-un calcul elementar, şi anume acela de a aştepta să văd ce se întâmplă şi de a *nu* determina schimbarea planului pus la cale de Palatul Cotroceni." (CVT, *CP*, p. 12); „Traian Băsescu *n*-a precupeţit interviu, declaraţie publică, în cei 2 ani de mandat pentru a se înfăţişa Poporului Român drept Arhanghelul luptei împotriva corupţiei." (CVT, *CP*, p. 14).

4. *Entimema – strategie persuasivă*

Entimema este un silogism eliptic care „lasă lectorului abil posibilitatea de a construi el însuşi raţionamentul care se ascund dincolo de un anunţ publicitar", prin acest proces de decodificare „electoratul fiind persuadat să ia parte la jocul politic"[2]: „România este condusă de un nebun, iar *cine se încăpăţânează să nu priceapă asta, e mai nebun ca el*" (CVT, *CP*, p. 12); „Iar *cine nu se lasă convins de vorbe şi de argumente logice, n-ar decât să constate faptele*." (CVT, *CP*, p. 14). Pronumele relativ cine „transformă aparent entimemismul într-un proverb care are o putere mare de convingere prin gradul ridicat de generalitate, fiecare persoană putându-se regăsi în acele cuvinte"[3]. De asemenea, silogismul eliptic, „prin plasarea propoziţiei pe poziţia premisei majore, lasă lectorului posibilitatea de a construi singur premisa minoră şi concluzia"[4]:

Parcursul logic pe care electoratul trebuie să-l parcurgă, referitor la cele două entimeme oferite ca exemplu, este următorul:

PM (premisa majoră): Dacă te încăpăţânezi să nu pricepi asta, eşti mai nebun ca el.

Pm (premisa minoră): Tu te încăpăţânezi.

C (concluzia): Tu eşti mai nebun ca el.

PM: Dacă nu te laşi convins de vorbe şi de argumente logice, constaţi faptele.

Pm: Tu nu te laşi convins.

C: Tu constaţi faptele.

---

[1] *Idem.*
[2] Cmeciu, *Strategii*, p. 154
[3] *Ibidem.*
[4] Cmeciu, *Strategii*, p. 154.

5. *Citatul – strategie persuasivă*

Discursul contracandidatului sau al celui aflat la putere poate fi reconstituit prin utilizarea citatului. Chiar dacă citatul este folosit în întregime, „inserarea acestuia într-un context nou, a cărui logică îi este ostilă, are drept efect modificarea forței și a intențiilor inițiale"[1]: „În disperarea sa de a ocupa un loc mai bun în propriul partid, sau în eșichierul politic, Băsescu – la începutul moțiunii – vorbește despre guvernarea abuzivă și clientelară a PSD, ca în final să facă apel la, citez: „*onestitatea și buna-credință a colegilor deputați din partea PSD*"" (CVT, *CP*, p. 13).

În discursul politic al lui Cornelui Vadim Tudor prevalează tehnica citatului, dar politicianul nu-și citează întotdeauna adversarii, ci își ilustrează ideile, încercând să fie cât mai persuasiv, cu citate de diferite proveniențe: „Și pentru că într-o stare de turbulență atmosferică, în care nu poți să mai ai încredere în nimeni, mai ales în acele publicații care s-au făcut preș la picioarele Mafiei, numai în profesioniștii Serviciilor Secrete mai e o speranță, dați-mi voie să dau citire unei alte NOTE, care ne-a parvenit sub titlul „America și Rusia s-au pus de acord pentru debarcarea lui Tarian Băsescu", citez: „*Analiza și coroborarea datelor și informațiilor obținute din surse externe evidențiază faptul că, la ora actuală, Traian Băsescu acționează ca un animal hăituit , fiind încolțit din toate părțile, atât pentru încălcarea Constituției, cât și pentru fraudele majore la care a luat parte.[...] De aceea, cea mai mare temere a lui provine din convingerea că, dacă își va pierde funcția, există 100% posibilitatea să fie trimis în judecată și condamnat.*" (CVT, *CP*, p. 12); „Atunci haideți să ne reamintim, împreună, ce acuzații grave i-a adus lui Băsescu, la 13 mai 2002, sub cupola Parlamentului, Miron Mitrea, ministru al Transporturilor. Citez din stenogramă: „*Doamnelor și domnilor deputați, alegându-și ca țintă pe premier și pe mine, moțiunea depusă de către PD și PNL este o diversiune a lui Traian Băsescu. Aceasta este, în fapt, încercarea lui de a distrage atenția opiniei publice de la activitățile pe care nu le face în cadrul Primăriei. De asemenea, încearcă să deturneze atenția de la actele și faptele pe care le-a săvârșit atâta timp cât a fost ministru al Transporturilor și încearcă să-și acopere anumite posibilități de a da socoteală cu gălăgia publică.*" (CVT, *CP*, p. 13).

6. *Strategia persuasivă a agresiunii verbale*

Folosirea unor *termeni negativi* „creează o imagine grotescă a contracandidaților și astfel alegătorii au o singură alternativă: de a nu vota pentru aceștia și de a-l alege pe cel care a avut curajul să demaște răul": „O dată extirpată această tumoare canceroasă, care e banda Piratului, țara va intra într-o etapă de normalitate și vom putea pregăti, în liniște, alegerile anticipate – atât prezidențiale, cât și parlamentare. Suspendat de Parlament, Băsescu se va dezumfla ca o „femeie gonflabilă" înțepată, sau ca o „gogoașă înfuriată", lovită de mucegai." (CVT, *CP*, p. 14).

În discursul politic, „reprezentarea verbală argumentativă a identității își propune descalificarea contracandidatului prin demascarea minciunilor acestuia", persoanele cărora le sunt adresate posibilele injurii nefiind votanții, ci contracandidații.

---

[1] Cmeciu, *Strategii*, p. 175.

Astfel, Corneliu Vadim Tudor apelează „la retorica unei satire virulente"[1] la adresa celor de la putere: „Asemenea mârşăvii inimaginabile se petrec într-o ţară care a încăput pe mâna unui *fost securist, bişniţar şi alcoolic irecuperabil*, care, dacă el se scufundă, vrea să tragă în mocirlă un popor întreg." (CVT, *CP*, p. 13); „O dată extirpată această tumoare canceroasă, care e *Banda Piratului*, ţara va intra într-o etapă de normalitate şi vom putea pregăti, în linişte, alegerile anticipate – atât prezidenţiale, cât şi parlamentare." (CVT, *CP*, p. 14); „Ultima făcătură îi aparţine institutului-fantomă INSOMAR, care a aruncat pe piaţă o mizerie de un ridicol greu de imaginat, menită să satisfacă orgoliul bolnav al „*pacientului naţional*" şi al *aplaudacilor cu suflet de slugă* care îi ţin isonul." (CVT, *CP*, p. 14).

7. *Strategia persuasivă a politeţii*

Înainte de a analiza această strategie în contextul discursului politic actual, dorim să ilustrăm, pe scurt[2], modul de operare a sistemului politeţii elaborat de Penelope Brown şi St. C. Levinson.

Sistemul elaborat de către Penelope Brown şi St. C. Levinson reprezintă, în materie de politeţe lingvistică, „cadrul teoretic cel mai elaborat, productiv şi celebru", noţiunea de politeţe fiind înţeleasă, în acest sistem, ca „partea pragmaticii lingvistice cuprinzând toate aspectele discursului care sunt generate de reguli şi a căror funcţie este de a păstra caracterul armonios al relaţiei interpersonale"[3]. Concepţia despre politeţe pe care o dezvoltă aceşti doi autori se articulează şi se fondează pe noţiunea de *faţă* (= figură socială), noţiune împrumutată de la E. Goffman şi înţeleasă „ca încorporând ceea ce este numit, în mod comun, „teritoriu""[4]. Noţiunea de faţă („face") desemnează „imaginea publică a eului individual, configurată în termenii unor atribute sociale acceptate de ceilalţi; menţinerea imaginii fiecăruia dintre noi presupune cooperarea, pentru că acest fapt este strict dependent de acţiunile şi de sistemele de valori ale celor cu care venim în contact"[5]. Considerăm necesară clarificarea noţiunilor de *politeţe negativă* şi *politeţe pozitivă*, existând un conflict implicit „între dorinţa fiecăruia de a se bucura de aprecierea şi acordul semenilor săi („positive face"), pe de o parte, şi dorinţa de a acţiona conform propriilor idei şi intenţii („negative face"), pe de alta"[6]. Cea mai bună modalitate de a fi „politicos negativ" este cea de a evita a comite un act care ar risca să fie ameninţător pentru destinatar (critică, reproş etc). Politeţea *pozitivă* „reflectă un efort de apreciere între colocutori, presupunând tratarea receptorului ca membru al grupului căruia îi aparţine emiţătorul, ca persoană cunoscută, agreată şi apreciată"[7].

---

[1] *Ibidem*, p. 182-183.

[2] Pentru detalii privind *politeţea lingvistică*, vezi Luminiţa Hoarţă Cărăuşu, 2007, *Teorii pragmatice ale politeţii*, în Revista de lingvistică generală şi românească *Philologos*, Anul II, nr. 5-6 (3), p. 153-163.

[3] Catherine Kerbrat Orecchioni, 1996, *La conversation*, Paris, p. 51 [= Kerbrat, *Conversation*].

[4] Kerbrat, *Conversation*, p. 51.

[5] Liliana Ionescu Ruxăndoiu, 1999, *Conversaţia. Structuri şi strategii*, Editura All Educational, Bucureşti, p. 107 [= Ionescu, *Conversaţia*].

[6] Ionescu, *Conversaţia*, p. 107-108.

[7] Liliana Ionescu Ruxăndoiu, 2003, *Limbaj şi comunicare*, Editura All Educational,

7.a. *Forța persuasivă a imperativului*

Imperativul este modul persoanei a doua, cu o distribuție, din acest motiv, mult mai restrânsă comparativ cu celelalte moduri, fiind legat de adresarea directă la interlocutor. Având valoare semantică de ordin, rugăminte, îndemn adresat interlocutorului, imperativul apare în distribuție cu vocativul și, uneori, cu unele interjecții specifice cu funcție conativă[1].

Din punctul de vedere al sistemului politeții, strategia persuasivă a utilizării imperativului devine o încălcare a *politeții negative* prin nonevitarea exprimării unui ordin, utilizarea imperativului în cadrul discursului politic românesc actual reprezentând „o ilustrare a violării *politeții negative* prin amenințarea feței negative a electoratului"[2]: „Dar, *stați* să vedeți, că Băsescu nu face numai tâlhării, beții și scandaluri, ci și acțiuni de mediator al Păcii, pe plan mondial! (CVT, *CP*, p. 14); „Atunci haideți *să ne reamintim*, împreună, ce acuzații grave i-a adus lui Băsescu, la 13 mai 2002, sub cupola Parlamentului, Miron Mitrea, ministru al Transporturilor." (CVT, *CP*, p. 13) (conjunctiv cu valoare de imperativ); „Haideți *să ne întoarcem* – nu la popor, fiindcă poporul e mințit și narcotizat de aburii alcoolului și de circul ieftin al Bețivanului Național, *să ne întoarcem* tot la un Serviciu Secret, care ne lămurește cum e cu intervențiile lui Băsescu în favoarea Mafiei rusești care a înhățat Combinatul de Aluminiu Slatina." (CVT, *CP*, p. 13) (conjunctiv cu valoare de imperativ).

7.b. *Forța persuasivă a interogației*

Discursul politic, tip de discurs publicitar, reprezintă „un dialog implicit între candidat și electorat", alegătorul fiind fizic absent, dar devenind „discursiv prezent prin adresarea unei întrebări"[3]. Alegătorul este invitat lingvistic, prin utilizarea semnului întrebării, să-și exprime o anumită opțiune. Întrebările implică obligația electoratului de a oferi un răspuns. Astfel, „această libertate de opțiune indusă de pronumele relativ interogativ constituie o tactică a politeții pozitive"[4]: respectarea feței negative a electoratului prin recunoașterea dreptului de a oferi un răspuns la întrebările adresate: „Și în tot acest timp, *pentru ce se dă peste cap președintele zis și al tuturor românilor*?" (CVT, *CP*, p. 14); „Păi, dacă în fruntea statului e unul care a jefuit Flota, CFR-ul și Aviația, *noi de ce nu*?" (CVT, *CP*, p. 14).

**Concluzii**

Comunicarea politică are drept specific manifestarea unei tensiuni între cooperare și conflict. Comunicarea impregnează toată activitatea politică în măsura în care aproape toate comportamentele de acest tip implică recursul la o formă oarecare de comunicare. Comunicarea poate fi analizată mai eficient în relațiile cu politicul prin cercetarea practicilor discursive efective, care ajung să fie practici politice.

---

București, p. 79 [= Ionescu, *Limbaj*].

[1] Vezi, în acest sens, Luminița Hoarță Cărăușu, 2007, *Dinamica morfosintaxei și pragmaticii limbii române actuale*, Editura Cermi, Iași, p. 74.

[2] Cmeciu, *Strategii*, p. 193.

[3] *Ibidem*, p. 195.

[4] *Ibidem*.

**Izvoare**

Corneliu Vadim Tudor, Discurs rostit la Conferința de Presă a PRM de vineri, 23 februarie 2007, publicat în *România Mare*, vineri, 2 martie 2007 [= CVT, *CP*].

Internet – http://www.cdep.ro, Traian Băsescu, Mesajul Preşedintelui României adresat Parlamentului pe probleme actuale legate de politica internă a României, Şedința comună a Camerei Deputaților şi senatului din 14 februarie 2007 [= TB, *Mesajul*].

**Bibliografie**


1. Cmeciu, Camelia Mihaela, 2005, *Strategii persuasive în discursul politic*, Universitas XXI, Iaşi, [= Cmeciu, *Strategii*].
2. Cmeciu, Camelia Mihaela, 2004, *Aspecte ale interacțiunii în discursul electoral*, în Maria Carpov (coordonator), *Ipostaze ale interacțiunii*, Editura Alma Mater, Bacău [= Cmeciu, *Aspecte*].
3. Dragoş, Elena, 2000, *Introducere în pragmatică*, Casa Cărții de Ştiință, Cluj, [=Dragoş, *Introducere*].
4. Ducrot, O., 1972, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris.
5. Hoarță Cărăuşu, Luminița, 2007, *Dinamica morfosintaxei şi pragmaticii limbii române actuale*, Editura Cermi, Iaşi.
6. Hoarță Cărăuşu, Luminița, 2007, *Discursul politic românesc. Elemente de retorică lingvistică aplicată*, în Mariana Flaişer (coordonator), *Arta comunicării în contextul diversității culturale şi lingvistice*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, p. 25-35.
7. Hoarță Cărăuşu, Luminița, 2007, *Teorii pragmatice ale politeții*, în Revista de lingvistică generală şi românească *Philologos*, Anul II, nr. 5-6 (3), p. 153-163.
8. Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, 1999, *Conversația. Structuri şi strategii*, Editura All Educational, Bucureşti, [= Ionescu, *Conversația*].
9. Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, 2003, *Limbaj şi comunicare*, Editura All Educational, Bucureşti, [= Ionescu, *Limbaj*].
10. Moeschler, J., Reboul, Anne, 1999, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, traducere Carmen Vlad, Liana Pop, Editura Echinox, Cluj, [ Moeschler, Reboul, *DEP*].
11. Niculescu-Gorpin, Anabella-Gloria, *Modalități de persuadare şi efectul perlocuționar în discursul politic*, Internet – http://www. unibuc. ro/eBooks/filologie/dindelegan/39.pdf [= Niculescu-Gorpin, *Modalități*].
12. Reboul, Anne, Moeschler, J., 2001, *Pragmatica azi*, Editura Echinox, Cluj, p. 195 [= Reboul, Moeschler, *Pragmatica*].
13. Rotaru, Marina, 2006, *Tony Blair şi noul discurs laburist. O analiză critică a discursului politic al partidului New Labour*, Editura Lumen, Iaşi, [= Rotaru, *Discurs*].
14. Sperber, D., Wilson, D., 1989, *La Pertinence. Communication et Cognition*, traducere Abel Gerschenfeld şi Dan Sperber, Les Édition de Minuit, Paris, [= Sperber, Wilson, *Pertinence*].

# SIMBOLISTICĂ VIZUALĂ ÎN MESAJUL POLITIC ROMÂNESC

**Robert HOFMAN**
Şcoala doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*The purpose of this paper is the analysis of the public political discourse taking into account the visual symbols which are used in different parties' logos. We shall try to point out the manner in which these logos are or aren't consistent with the message sent by the political parties during an election campaign.*

*Comunicarea politică* – o formă aparte de discurs – este o componentă esenţială a limbajului începutului de secol 21. Democratizarea înregistrată în majoritatea statelor europene în ultimul deceniu a făcut ca limbajul să devină principala armă de atac al adversarului politic.

Comunicarea politică este un obiect de studiu greu de definit, întrucât se sprijină pe concepte deja supraîncărcate de sens, ale căror relaţii nu pot fi decât problematice şi ale căror manifestări sunt multidimensionale.

Gheorghe-Ilie Fârte, autor al mai multor lucrări în domeniul logicii şi în cel al teoriei comunicării, susţine că „în acest sens, comunicarea politică poate fi văzută în două ipostaze distincte, însă strâns corelate:

1. acţiune colectivă semiotică ce se realizează în contextul organizării şi conducerii unei societăţi (id est în contextul manifestării relaţiei de putere);
2. act de exercitare a puterii prin folosirea exclusivă a semnelor.

În ambele variante, comunicarea politică apare ca un act politic aparte, subiacent altor acte politice (promulgarea unei legi, demiterea unui guvern, investirea unui preşedinte, satisfacerea unei revendicări sociale, creşterea accizelor la tutun şi cafea etc.), pe care le condiţionează în mod necesar. Printre rezultatele comunicării politice nu pot fi înscrise decât efectele care decurg doar din utilizarea semnelor (oricare ar fi tipul lor), efecte care sunt tratate, apoi, ca mijloace de atingere ale unor alte obiective."[1]

Sociologul Jacques Gerstlé, care a făcut cea mai amplă analiză a metodelor prin care comunicarea politică îşi legitimează spaţiul de conceptualizare dintre politică şi comunicare, remarcă: „comunicarea pătrunde în orice activitate politică, în măsura în care toate comportamentele de acest gen implică un recurs la o formă oarecare de comunicare."[2]

Viorica Roşca propune analiza politicului ca discurs şi afirmă: „comunicarea politică este un proces, prin excelenţă, interactiv. Actorii politici elaborează strategii de comunicare pe care le relaţionează cu un set întreg de „voci" din câmpul social:

---

[1] Fârte, Gh. I., *Comunicarea politică: aspecte generale şi ipostaze actuale*, http://philosophy.uaic.ro/site/philosophy/Argumentum_nr._3_2004-2005_Cap.V.pdf.
[2] Gerstlé, J., 2002, *Comunicarea politică*, traducere de Gabriela Cămară Ionesi, Editura Institutul European, Iaşi, p. 23.

▪ luări de poziție ale adversarilor politici;
▪ declarații ale membrilor de partid;
▪ declarații proprii anterioare față de un subiect;
▪ discursul mediatic asupra subiectului;
▪ alte „voci" instituționale (profesioniști, reprezentanți ai societății civile, opiniei publice, juriști, electorat, etc.)."[1]

În continuare, cercetătoarea emite ipoteza conform căreia „prin discurs, actorii politici comunică în spațiul public cu mass-media, electoratul, adversarii politici, instituții politice. De asemenea, actorii politici își construiesc „imaginea" (dacă admitem că actorii politici își proiectează activitatea ca „strategie de comunicare") prin discurs. Cu ajutorul discursului, liderii politici apelează la strategii de persuasiune și de manipulare pentru a accede la putere. Astfel, prin metoda analizei de discurs identificăm „practicile discursive" ale actorului politic care ne ajută să decriptăm subiectivitatea omului politic, intenționalitatea discursului, „comportamentele de enunțare" și strategiile de persuadare."[2]

Simbolurile vizuale au devenit principalul instrument de transmitere al informațiilor în mod rapid și direct dinspre, ceea ce odată se numeau, emițător spre receptor. Imaginea este un cadou gratuit, pe care cel vizat îl acceptă fără împotrivire. Spre deosebire de nivelul logico-lingvistic al comunicării, recompensele vizualului sunt absolute, imaginile acționând direct la nivel emoțional[3]. Această opoziție dintre rațional (lingvistic) și emoțional (vizual) continuă înțelegerea funcționării culturii actuale; cele mai puternice forme de persuasiune sunt cele care se folosesc de imagini, exprimarea verbală are mai putină eficientă decât exprimarea vizuală.

Rațiunea existenței siglei de partid este destul de apropiată de rațiunea existenței logo-ului comercial. Ea trebuie să fie văzută, să atragă atenția și să fie memorabilă, să producă o asociere mentală rapidă cu un partid, și numai unul, să evoce un ansamblu de imagini, concepte și valori promovate de gruparea politică respectivă, și, în ultimă instanță, să direcționeze ștampila către un anumit pătrățel de pe buletinul de vot. La nivel teoretic, lucrurile chiar așa se petrec, însă, ca întotdeauna, practica ucide. Iar siglele partidelor autohtone se complac în rolul de victime. O dată elaborată, sigla va însoți orice mesaj electoral, orice material destinat presei, orice prezentare și manifestare a concurentului. O siglă care nu este promovată este ca și inexistentă.

Simbolistica siglelor partidelor din România se apropie mai mult de heraldică decât de designul identităților organizaționale moderne, cu asocieri nu întotdeauna benefice și cu realizări grafice mediocre. Clișeismul și neînregistrarea simbolurilor au dus la apariția multor asemănări care produc confuzie și scăderea credibilității.

Unul dintre cele mai importante simboluri florale – **trandafirul** – întruchipează frumusețea si perfecțiunea atât în culturile occidentale cât și în cele

---

[1] Roșca, V., 2007, *Mediatizarea discursului electoral și imaginea publică a candidaților*, Editura Institutului European, Iași, p. 104.
[2] *Ibid.*
[3] Cf. Martineau, Pierre, 1971, *Motivation in Advertising. Motives that Make People Buy*, Ed. McGraw-Hill, p. 5.

orientale. În iconografia creştină el este potirul în care a picurat sângele lui Hristos, şi de aceea e des asociat cu renaşterea şi regenerarea (este unul dintre simbolurile preferate ale rozacrucienilor şi alchimiştilor). Folosirea trandafirului atât de către PSD, cât şi de PD are la baza atât un trecut comun (FSN), cât şi orientarea politică de stânga (sigla Internaţionalei Socialiste este, de asemenea, un trandafir). Cu siguranţă, cunoştinţele membrilor partidelor respective despre simbolistica trandafirului se opresc aici. Sau ştie oare PSD că cei trei trandafiri sunt un simbol al francmasoneriei, reprezentând lumina, iubirea şi viaţa? Folosirea de către ambele partide a aceleiaşi simbolistici nu poate decât să creeze confuzii în rândul electoratului, fiind şi un semn al unor identităţi politice nesigure.

**Săgeata** este un simbol masculin falic, simbolizând virilitate, pătrundere, deschidere, dar şi raze solare şi fecunditate, zbor, aspiraţii. Pentru Gaston Bachelard este „imaginea săgeţii reuneşte viteza şi rectitudinea" iar pentru Jean Chevalier „un simbol al sintezei şi direcţiei". Simbolistica este, evident, favorabilă PNL, deşi probabil doar parţial cunoscută. Din păcate, realizarea grafica este submediocră.

Organul cel mai important al percepţiei, **ochiul** este recunoscut universal ca simbol al intelectului şi înţelepciunii. În Egiptul antic, ochiul lui Horus simboliza forţa şi puterea divină şi era perceput ca un protector împotriva puterii răului. Reprezentând Cunoaşterea divină şi Esenţa, ochiul unic fără pleoape înscris într-un cerc este deopotrivă un simbol creştin şi masonic. Alegerea PNT-CD este de admirat, însă realizarea grafică este mediocră.

**Pajura** este o pasăre majestuoasă, puternică, solară, un simbol al înălţării, al curajului, victoriei şi puterii. Cu aripile desfăcute a devenit o reprezentare creştină a omnipotenţei lui Dumnezeu. A fost folosit cu precădere în heraldica imperiilor şi regatelor — de la Imperiul Roman sau cel al lui Napoleon la regatele europene ale Evului Mediu, şi este folosită astăzi în iconografia multor state ca simbol al patriotismului şi suveranităţii (este unul dintre simbolurile oficiale al Statelor Unite). În heraldica românească, pajura cruciată este prezentă pe însemnele familiilor Basarab şi Brâncoveanu din secolul al XVII-lea.

Alegerea făcută de PRM este bizară. Se pare că simbolul Ţării Româneşti a fost adoptat pentru a creşte reputaţia PRM ca un partid patriotic şi puternic. Suprapunerea cu aceste valori este doar dorită şi nu reală, iar în plus adoptarea unui simbol regional conferă o notă proastă unui partid cu acoperire naţională.

Sigla **DA** PNL-PD dă dovadă de o lipsă acută de imaginaţie, mai ales în condiţiile în care reprezintă o alianţă electorală şi nu una ideologică. „DA, ce?" ar putea întreba unii mai puţin iniţiaţi. Este doar o reprezentare vizuală a caracterelor unui acronim, lipsită de orice simbolism, exceptându-l pe cel al unui afirmativism universal.

Piaţa electorală este destul de restrânsă, iar numărul actorilor, deşi virtual nelimitat, este „decis" prin mecanismul democratic al votului periodic. Partidele sunt în general puţine iar siglele, în consecinţă, nu se confruntă cu o concurenţă acerbă. Un partid rămâne suficient de bine individualizat de numele său şi al celor care îl conduc, iar atunci când partidele relevante pot fi numărate pe degete, să reţii câteva nume nu presupune un efort deosebit de memorie, mai ales când presa ţi le reaminteşte

periodic. Faptul că lupta pentru supraviețuire este, în cazul siglelor, mai mult o formalitate este o oportunitate, dar și un risc. Ele nu se confruntă cu simptomul „toate ideile bune sunt deja luate”, dar nici nu beneficiază de salturile calitative pe care confruntarea permanentă le-ar putea genera. Sigla rămâne un accesoriu decorativ pe care partidele îl poartă mai mult din obligație decât din convingere.

Publicul țintă al partidelor politice este extrem de variat ca statut și educație, ceea ce particularizează atât disputa politică față de cea economică, cât și identitatea vizuală a partidelor, față de cea a companiilor. Sigla unui partid trebuie să aibă aceeași putere simbolică pentru un semianalfabet ca și pentru un profesor universitar. Este destul de dificil să găsești un numitor comun al celor două categorii și să construiești pe baza lui o reprezentare grafică inteligibilă și atractivă pentru toată lumea. Se pare că majoritatea partidelor românești au ales varianta simplă: o siglă infantilă (adică pe înțelesul tuturor) și din care oricine înțelege același lucru (adică nimic). Situația nu este însă disperată. Nicio siglă nu este lipsită de inițialele partidului, ceea ce este, dacă nu o dovadă de creativitate, măcar o intuiție de bun simț care pleacă de la premisa lăudabilă că toata lumea știe să citească și de la convingerea neîmpărtășită că inițialele partidului, și nu elementele grafice, sunt suficiente pentru alegători.

Pe lângă exigențele impuse de varietatea publicului țintă, există și exigențe impuse de curentul doctrinar al partidului. De exemplu, roșul comunist este astăzi aproape inexistent în siglele politice românești. Locul lui a fost luat de albastrul european care asigură fundalul pentru numeroase partide de orientări diferite, campanii de genul celei pentru noua Constituție, dar și pentru o serie interminabilă de instituții, programe și organisme mai mult sau mai puțin guvernamentale. Simbolurile au și ele o dinamică similară. Partidele de centru-stânga iubesc florile și, în special trandafirul, în timp ce partidele naționaliste revitalizează simboluri interbelice sau chiar mai vechi.

**Bibliografie**


1. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 2009, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom.
2. Dâncu, Vasile Sebastian, 2003, *Comunicarea simbolică. Arhitectura discursului publicitar*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
3. Fârte, Gh. I., *Comunicarea politică: aspecte generale și ipostaze actuale*, http://philosophy.uaic.ro/site/philosophy/Argumentum_nr._3_2004-2005_Cap.V.pdf.
4. Gerstlé, J., 2002, *Comunicarea politică*, traducere de Gabriela Cămară Ionesi, Editura Institutul European, Iași.
5. Martineau, Pierre, 1971, *Motivation in Advertising. Motives that Make People Buy*, Editura McGraw-Hill.
6. Roșca, V., 2007, *Mediatizarea discursului electoral și imaginea publică a candidaților*, Editura Institutului European, Iași.

# REPREZENTĂRI STEREOTIPE ALE FEMEII POLITICE ÎN PRESA SCRISĂ

**Alexandra LUCHIAN SÎRGHI**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*In this paper we are interested in the way medias use sexual stereotypes as a means to represent certain feminine characters as unreliable political figures Our purpose is to reveal the frequence of these stereotypes in the Romanian press, to estimate the impact they have on the audience and finally to see how they manage to build up the image of feminine figures in the Romanian political field.*

*Argument*: În tratarea unui subiect atât de sensibil cum este cel al construirii imaginii feminine în discursul mediatic, punem conceptul de identitate feminină, de ethos feminin manifestat în sfera publică, în raport cu cel de reprezentare stereotipă şi cu scopul imediat şi pragmatic al discursului mediatic de a influenţa auditoriul, de a declanşa o reacţie pozitivă sau negativă în raport cu evenimentul relatat, şi în definitiv, pentru că vorbim de spaţiul politic, de a legitima şi de a recunoaşte în personajul politic care i se dezvăluie o autoritate competentă pentru a-i reprezenta interesele. Plecând de la teoria argumentării propusă de Perelman în anii `60 şi alunecând spre tărâmul argumentării jurnalistice suntem în măsură să apreciem că discursul mediatic este supus voinţei publicului mai mult decât alte tipuri de discurs. Cunoaşterea auditoriului este o condiţie esenţială a atingerii unei eficacităţi maxime a discursului jurnalistic care trebuie construit în conformitate cu sistemul de valori, de credinţe al publicului receptor, cu reperele sale culturale şi cu opiniile dominante care fac parte din cultura sa.

În demersul nostru luăm ca reper ideea vehiculată de teoria constructivismului social care percepe genul ca o construcţie socială, iar diferenţele de gen ca manifestări personale ale indivizilor, create şi legitimate continuu în timpul interacţiunilor sociale. În acest mod, identităţile feminină şi masculină depăşesc dimensiunea pur biologică, ele se construindu-se şi de-construindu-se în discurs în funcţie de context, de necesităţile locutorului şi de aşteptările auditoriului.

În ceea ce priveşte construirea identităţii politice feminine în spaţiul mediatic, un rol deosebit de important îl joacă stereotipurile şi reprezentările colective care au imprimat în memoria colectivă un sistem complex de imagini şi comportamente şablon despre femeie şi în conformitate cu care ea trebuie să se manifeste în spaţiul social, atât privat cât şi public. Aceste imagini fixe care au făcut ca femeia să fie etichetată ca „al doilea sex", „soţia lui...", „fiica lui...", „mama lui..." (Houdebine-Gravaud, 1997) aşadar mereu pusă în legătură cu un etalon masculin, încă reprezintă puncte de reper în construirea comportamentelor sociale discriminatorii. Vom vedea că discursul mediatic merge şi mai departe cu această devalorizare a statutului social şi vehiculează, în afara imaginii domestice, alte reprezentări degradante care reduc femeia la statutul de obiect sexual.

**Rolul mass-media în difuzarea stereotipurilor de gen**

În câmpul politic, multă vreme considerat un teritoriu rezervat exclusiv bărbaților, comportamentul asumat de o femeie trebuie să contravină imaginii tradiționale care circulă în mentalul colectiv și să se raporteze permanent la modelul masculin și la conceptele de autoritate, agresivitate, combativitate pe care acesta îl vehiculează. Având în vedere faptul că stereotipurile asociate „femeii" (legate în mod inevitabil de rolul său de mamă, soție, fiică etc. sau de caracteristicile sale fizice) sunt considerate ca fiind incompatibile cu atributele în mod convențional atribuite „politicianului", atenția presei se concentrează asupra prestațiilor feminine numai în măsura în care produc evenimente conflictuale neașteptate sau dacă ele contravin reprezentărilor tradiționale.

Este greu de contestat faptul că o bună parte din modelele comportamentale care ni se propun trece prin filtrul mass-media, iar modul în care acestea le fabrică și le gestionează este capital întrucât ele pot influența în mod covârșitor opțiunile și alegerile publicului receptor. Rolul pe care mijloacele de comunicare îl joacă în construirea sau de-construirea imaginii femeii politice este considerabil în societatea informațională în care trăim, iar impactul pe care îl are asupra publicului nu poate fi neglijabil.

*Înzestrând genul feminin cu caracteristici specifice, mijloacele de comunicare devin agenți puternici în producerea și înnoirea constantă a semnificației imaginare a sexului feminin. Semnificație imaginară care produce efecte concrete în diverse practici sociale.* (M. Mattelart, 2003: 40)

Această influență poate conduce la o interiorizare a stereotipurilor feminine pozitive sau negative și la întărirea convingerilor auditoriului că rolul public asumat de femei pe scena politică este demn de luat în seamă sau că, dimpotrivă, el nu este decât o manifestare trecătoare, că rolul domestic care le este impus prin natură este primordial și că în ultimă instanță se va produce o inevitabilă întoarcere la el.

Una dintre întrebările esențiale pe care trebuie să le ridicăm chestionează motivele pentru care mass-media apelează la aceste imagini gata fabricate care poartă în ele amprenta unei gândiri colective. Am încerca să răspundem prin aducerea în discuție a nevoii imperioase a ființei umane de a trăi în șabloane care să îi simplifice opțiunile și să îi dea sentimentul confortabil al evenimentului *déjà-vu*, *déjà-vécu*, care să îl ajute să facă față avalanșei de informații la care este supus. Apelul la stereotipuri este așadar nu numai o strategie mediatică de a atrage atenția auditoriului asupra evenimentului evocat făcând apel la valorile și la imaginile preconstruite care îi populează universul mental, dar și o modalitate strategică de a-și asigura adeziunea auditoriului în raport cu tezele prezentate.

De ce această continuă întoarcere la reprezentările tradiționale ale femeilor și la imaginile fixe, standardizate care populează mentalul colectiv? Poate pentru că, chiar într-o societate modernă ca aceasta, prezența femeilor în viața publică este încă văzută ca o transgresiune, ca o depășire a atribuțiilor domestice, ca o violare a unui domeniu exclusivist care a reprezentat mult timp apanajul bărbaților. Este o modalitate de a sancționa ieșirea din sfera privată și de a indica fără echivoc că

asumarea unei identităţi diferite de viziunea tradiţională atrage după sine expunerea în faţa publicului. De asemenea este o modalitate de a sancţiona noua generaţie de femei politician, mai nesigură pe performanţele sale şi mai susceptibilă de a fi acuzată de frivolitate şi de superficialitate. Şi totuşi această generaţie este cea care atrage atenţia presei aflată într-o permanentă căutare a senzaţionalului, astfel încât figuri feminine puternice şi coerente rămân într-un con de umbră, în timp ce personaje feminine obscure mai bine ancorate în spaţiul monden decât în cel politic sunt puternic mediatizate.

**O tipologie a imaginilor stereotip vehiculate în presă**

Revenind la conceptul de identitate feminină de care vorbeam la început, acesta se construieşte, aşa cum o arată studiile de gen, prin raportarea directă la identitatea masculină şi la sistemul de valori pe care aceasta îl susţine. De altfel una din modalităţile pe care femeile au adoptat-o pentru a se manifesta în spaţiul public şi pentru a depăşi starea de insecuritate socială şi lingvistică care le defineşte comportamentul este raportarea la limba grupului dominant, masculin care pare a fi cheia spre o ascensiune socială şi spre o recunoaştere a legitimităţii în plan social. Disimularea în spatele unui comportament lingvistic nou, adoptarea valorilor grupului dominant este modalitatea prin care i se permite accesul la o poziţie ierarhică superioară şi o recunoaştere a rolului lor social în sânul comunităţii în care locuiesc.

De aceea de multe ori imaginea femeii politice pe care presa o vehiculează este raportată la un model masculin dominant: tatăl, soţul, leaderul de partid sau mentorul ideologic care i-au marcat într-un fel sau altul traiectoria politică. Sunt puţine exemple, cel puţin în politica românească, care pun în evidenţă personalităţi feminine puternice ce pot ieşi de sub eticheta de femeie-soţie, femeie-fiică, femeie-protejată mereu susţinută de o figură masculină puternică. De altfel o privire fugitivă în presa românească indică o încredere destul de scăzută în potenţialul actualei clasei politice feminine şi o atitudine destul de rezervată cu privire la perspectivele acesteia. Presa propune chiar o clasificare a femeilor din politică aducând exemple pentru fiecare categorie[1]: femeia-comisar care poartă amprenta trecutului, dar manifestă spirit patriotic (Rodica Stănoiu, Norica Nicolai), femeia-păpuşă a cărei imagine are conotaţii sexuale evidente (Elena Udrea), femeia-mamă, protectoare, cu un spirit matern profund (Mona Muscă, Ecaterina Andronescu), femeia sofisticată, rafinată, inteligentă, elegantă (Renate Weber, Adriana Săftoiu), femeia-protejată (Raluca Turcan văzută ca purtătoare de cuvânt a mentorului său Theodor Stolojan), femeia-„fata lui tata" (Elena Băsescu, Daciana Sârbu). Articole de acest gen nu pot decât să fabrice imagini preconcepute despre performanţele femeilor din politică, imagini pe care uneori publicul neinstruit le preia ca atare fără a mai evalua veridicitatea lor.

Constituirea unui corpus pertinent care să pună în evidenţă tema care ne preocupă nu este dificilă dacă avem în vedere numai câteva din titlurile sugestive ale unor articole din ziare de scandal tip tabloid sau din ziare de pamflet care

---

[1] sursă www.apropo.ro.

comentează prestațiile femeilor pe scena politică românească („Femeile din politica românească, o mare decepție" (7Plus), „Cele mai sexy femei din politica românească" (Cotidianul), „Femei cu spate masculin din politica românească" (Ziare.com), „Top 49, Cele mai sexy femei din politică" (Academia Cațavencu)). Imaginea vehiculată aici este cea de femeie politică nesigură, frivolă, care se impune mai mult prin calitățile sale fizice decât prin cele intelectuale. Limbajul critic, adesea cu conotații vulgare ghidează atenția cititorului spre aria derizoriului și a neseriozității.

Un exemplu foarte mediatizat în presa românească atât datorită controverselor provocate pe scena politică cât și datorită poziției importante pe care o ocupă este cel al Elenei Udrea, actualul ministru al Turismului și Mediului, la care jurnaliștii fac referiri legate atât de aspectul său fizic și de decolteurile sale, cât și de afacerile soțului său sau de raporturile sale cu președintele țării îndelung comentate (ea este numită ironic „blonda de la Cotroceni" „Blonda lui Băsescu", „femeia președintelui" sau, în mod familiar, „Elena", aluzie la șirul de Elene care au marcat istoria umanității sau chiar „Nuți"). Paradoxal este că aceste comentarii nu aparțin numai oponenților politici care taxează în mod critic, mergând spre ironie și chiar vulgaritate, aparițiile publice ale Elenei Udrea și conflictele politice pe care le-a provocat („regina salvamarilor", „mama Omida", „sexy buzoianca"[1] în opinia unor leaderi din PSD, „divă de mucava cu ie țărănească și strech de firmă, o nouă Mița Biciclista" după părerea unui deputat liberal[2]) dar și unor jurnaliști femei care sancționează la fel de drastic ca și colegii lor masculini prestația ministrului Turismului (în *Jurnalul Național* i se dedică articol pamflet în numărul special dedicat Elenelor din istoria românilor și o așează alături de Elena Ceaușescu și Elena Lupescu[3] sau în ziarul *Gândul*[4] este calificată ironic drept „femeia care a restituit categoriei sale socio-cosmetice demnitatea", „care a pus blondele pe gânduri", „sisifă postmodernă", „damă bună" etc.). În acest mod este readusă în prim plan imaginea stereotipă a femeii ca obiect sexual, a cărei personalitate este redusă la câteva trăsături ce țin de natura biologică și care este judecată exclusiv prin prisma aparenței fizice.

O privire analitică asupra câtorva ziare care se ocupă de comentarea evenimentelor în care este implicată ministrul Turismului relevă preferințe pentru anumite sintagme folosite pentru a o desemna pe Elena Udrea. Astfel *Evenimentul zilei* utilizează în mod constant sintagma „blonda de la Cotroceni" („Blonda de la Cotroceni îi dă în judecată pe aleși"[5], „Blonda de la Cotroceni, gata de audieri"[6],

---

[1]http://gandul.info/politica/politica-hormonilor-ce-fantezii-au-pesedistii-cu-elena-udrea-4867060
[2] http://gandul.info/news/hasotti-despre-elena-udrea-o-diva-de-mucava-cu-ie-taraneasc-si-strech-de-firma-o-noua-mita-biciclista-4289486
[3] http://www.jurnalul.ro/stire-special/blonda-de-la-cotroceni-520508.html
[4] http://gandul.info/opinii/femeia-care-a-pus-blondele-pe-ganduri-5049514
[5] http://www.evz.ro/articole/detalii-articol/864004/Metode-securiste-si-practici-staliniste-in-razboiul-Elenei-Udrea
[6] http://www.evz.ro/articole/detalii-articol/863849/Stolojan-Udrea-risipeste-banii-publici-

„Blonda de la Cotroceni, mai periculoasă decât mineriadele"[1]) sau simplu „Elena", probabil cu referire indirectă la Elena din Troia şi la războiul din epopeea lui Homer („Videanu apără onoarea Elenei cu jumătate de gură"[2], „PD-L face zid în jurul Elenei"[3]), evitând folosirea unor sintagme discriminatorii sau incriminatorii mai dure. Un alt cotidian, *Jurnalul Naţional*. este mai tranşant în nominalizarea ministrului Turismului, iar trecerea în revistă a titlurilor din lunile octombrie şi noiembrie 2009 indică o preponderenţă a unor sintagme cu conotaţii derizorii sau sexuale de tipul Nuţi, Duduia, Elena din Troia: „Elena Udrea, o voce blondă în apărarea lui Băsescu la Realitatea FM?", „A doua criză politică generată de Nuţi", „Nuţi internaţional", „Cum au salvat-o Burlă şi Radu pe blonda Nuţi? ", „Elena din Pleşcoi, aşa de autentic e şi cârnatul", „Udrea bagă pieptul înainte până-n Liban", „Organul perfect"[4].

Toate aceste comentarii jurnalistice conduc la formarea unei imagini de femeie fatală, femeie-obiect sexual, pe care însă protagonista se pare că şi-o asumă voluntar prin expunerea repetată în faţa opiniei publice şi prin alimentarea ei permanentă cu incidente picante în care se implică în mod intenţionat cu scopul de a atrage atenţia asupra sa sau de a distrage atenţia publică de la alte evenimente politice. La această imagine se adaugă cea de femeie obişnuită care tricotează şi dă cu mopul, imagine pe care a promovat-o în mod intenţionat la anumite posturi de televiziune în campania electorală din 2008 pentru alegerile parlamentare, cu scopul de a de-construi conotaţiile sexuale care sunt asociate imaginii sale şi de a întregi imaginea de femeie-politician, femeie-obiect sexual cu cea de femeie-gospodină, mai aproape de reprezentările tradiţionale ale publicului care o receptează.

O trimitere recentă la reprezentările stereotip ale femeii şi la perceperea sa ca obiect o regăsim şi în campania prezidenţială din această toamnă, în confruntarea directă dintre doi candidaţi la funcţia de preşedinte al României, Crin Antonescu şi Traian Băsescu[5], confruntare îndelung dezbătută în presă. Una dintre acuzele pe care i le aduce Antonescu actualului preşedinte este aceea de a fi valorizat în timpul mandatului său femeia-obiect, femeia cu „succes facil" cu referire directă la femeile pe care Băsescu le-a promovat, Elena Udrea, Monica Iacob Ridzi şi chiar Elena Băsescu, şi ale căror performanţe în domeniul politicii sunt contestate şi controversate. Mai mult chiar, Antonescu opune modelului de femeie politică promovat de Băsescu, imaginea clasică a femeii implicate în viaţa de familie, în creşterea şi educarea copiilor săi (iar exemplul pe care îl propune pe a-şi susţine argumentarea este în mod surprinzător chiar soţia preşedintelui), dar şi

---

pe-aiureli-festiviste/

[1] http://www.evz.ro/articole/detalii-articol/864302/quotBlonda-de-la-Cotroceniquot-mai-periculoasa-decat-mineriadele

[2] http://www.evz.ro/articole/detalii-articol/863849/Stolojan-Udrea-risipeste-banii-publici-pe-aiureli-festiviste/

[3] http://www.evz.ro/articole/detalii-articol/864004/Metode-securiste-si-practici-staliniste-in-razboiul-Elenei-Udrea

[4] conform http://www.jurnalul.ro/cautare/elena-udrea

[5] conform http://www.jurnalul.ro/stire-politic/atac-la-viata-personala-527391.html

a femeii de carieră inteligente, oneste care se impune prin educație și nu prin tupeu. Președintele este acuzat de a fi adoptat o atitudine nepotrivită față de femei în general prin trimiterea directă la incidentele în care a jignit mai multe jurnaliste, numindu-le „păsărică" sau „țigancă împuțită" și care ar indica în mod evident o atitudine discriminatorie față de femei. De altfel presa a mai sancționat o astfel de atitudine superficială în momentul în care președintele a justificat numirea Elenei Udrea ca șef al Cancelariei Prezidențiale pentru prezența sa atractivă și atributele sale fizice: „Mi s-a părut interesant ca pe lângă niște figuri acre să fie și o persoană care arată bine".[1]

Aceeași imagine stereotipă poate fi construită așadar prin trei modalități esențiale: fie prin comentarii care aparțin jurnalistului care iese din sfera relatării obiective și se transformă în analist și comentator politic, fie prin opiniile formulate de alți politicieni (de cele mai multe ori oponenți masculini), fie prin opinii exprimate chiar de femeile politician în cauză sau prin atitudini pe care le afișează în mod voit tocmai pentru a se prezenta ca femei ce se încadrează perfect în anumite șabloane ce aparțin imaginarului socio-discursiv al auditoriului.

**Concluzii**

Evaluarea stereotipurilor despre imaginea femeilor care circulă în imaginarul socio-discursiv al indivizilor și pe care presa le dezvoltă ne conduce la concluzia că societatea modernă, sau, mai bine zis, mai ales acest tip de societate conformistă, încă este bântuită de idei standardizate și de clișee pe care indivizii și le-au creat în alte epoci, dar după care continuă încă să își modeleze comportamentul.

Imaginea cea mai frecventă care este vehiculată în presă este femeia-obiect sexual care accede în domeniul politic pe baza atributelor sale fizice sau a raportării constante la un leader masculin. Din păcate, deși această imagine se construiește plecând doar de la câteva figuri feminine mondene, tendința publicului este de a generaliza această dimensiune și de a o proiecta asupra unei întregi categorii sociale. Consecința gravă este pierderea încrederii în competențele și performanțele femeilor politician și sancționarea ei prin acordarea votului de neîncredere pentru orice femeie inteligentă care luptă să ajungă într-o poziție ierarhică superioară.

Rolul pe care îl joacă presa în acest joc de imagine este covârșitor întrucât stereotipurile pozitive sau negative pe care le vehiculează pot influența în mod drastic alegerile publicului receptor contribuind chiar la manifestarea unor atitudini discriminatorii la adresa femeilor prezente în spațiul public. O atitudine echilibrată și un tratament echidistant și obiectiv atât al personajelor feminine cât și al celor masculine implicate în câmpul politic, ar duce, pe de o parte, la o evaluare obiectivă din partea publicului care ar discerne mai ușor între figurile reprezentative care merită toată încrederea și figurile feminine frivole care se suprapun stereotipului de femeie-obiect sexual, iar pe de altă parte ar conduce la o revalorizare a statutului femeii politician și la o încredere mai mare în acțiunile sale.

---

[1] http://www.jurnalul.ro/stire-special/istoria-relatiei-elena-udrea-traian-basescu-526070.html

**Bibliografie**

1. Amossy, R., 1991, *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Nathan.
2. Bonnafous, S., 2003, «Femme politique: une question de genre ?» în *Réseaux*, nr. 120, p. 119.
3. Coates, J., 1993, *Women, Men and Language*, second edition, Longman, London and New York.
4. Houdebine-Gravaud, A.M., 1997, *Femeia invizibilă sau despre invizibilitatea femeii în limbaj,* Iaşi, Editura Universităţii "Alexandru Ioan Cuza".
5. Mattelart, M., 2003, «Femmes et médias. Retour sur une problématique» în *Réseaux*, nr.120, p. 23.
6. http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RES&ID_NUMPUBLIE=RES_120&ID_ARTICLE=RES_120_0023.
7. http://gandul.info/politica/politica-hormonilor-ce-fantezii-au-pesedistii-cu-elena-udrea-4867060.
8. http://gandul.info/news/hasotti-despre-elena-udrea-o-diva-de-mucava-cu-ie-taraneasc-si-strech-de-firma-o-noua-mita-biciclista-4289486.
9. http://gandul.info/opinii/femeia-care-a-pus-blondele-pe-ganduri-5049514.
10. http://www.jurnalul.ro/stire-special/blonda-de-la-cotroceni-520508.html.
11. http://www.evz.ro/articole/detalii-articol/864004/Metode-securiste-si-practici-staliniste-in-razboiul-Elenei-Udrea.
12. http://www.evz.ro/articole/detalii-articol/863849/Stolojan-Udrea-risipeste-banii-publici-pe-aiureli-festiviste/.
13. http://www.evz.ro/articole/detalii-articol/864302/quotBlonda-de-la-CotroceniquotMai-periculoasa-decat-mineriade.
14. http://www.jurnalul.ro/cautare/elena-udrea.
15. http://www.jurnalul.ro/stire-politic/atac-la-viata-personala-527391.html.
16. http://www.apropo.ro.

# ORIGINS OF IMPRACTICAL LINGUISTIC DRAFTING PRACTICES IN ENGLISH LEGISLATIVE TEXTS

**Cătălina Daria NECHITA CRISTUREAN**
Şcoala doctorală, Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

*Legal language has never ceased to be the object of detailed analysis, together with sever criticism and satire. Specialists and laymen interested in the ABC of drafting legal documents strive to solve the puzzle of the factors which make this type of functional variety generate communicatively failed texts. The paradox of the matter rests in the fact that, although the language of the law finds itself, by nature, under the requirements of maximal precision, coherence and clarity, the legal texts frequently served to ordinary citizens are intricate, opaque and incomprehensible pieces of prose. The English legal drafting practices have particularly been placed under the wide lens of careful and professional inquiry provided the absolute dominance of legal English on the international scene. The present work is an expanded inventory of the causes and factors that conserve and nurture inefficient drafting practices in English legislative texts, since this is the type of text that reveals the fundamental norms of drafting in any legal system.*

"There is no effect without a cause" affirms an English saying. The impractical drafting patterns used in English legislative texts make no exception. More exactly, behind the retention of many inefficient linguistic drafting practices in the English legislation, rest various factors and justifications which may be either rooted in historical facts, or in procedural routine.

The highly technical and sophisticated vocabulary is not the only thing that the English language of the law has tirelessly preserved from its past times. In statutory texts and in other different sorts of legal documents crop up elements which match the mannerisms of Tudor English (sixteenth century) and Middle Modern English (seventeenth century). Despite the fact that, in the context of today's communicative trend, they are inefficient and outdated, these elements pose resistance to ambitious attempts of reformation.

The peculiarity of punctuation is one of the relics still present in English statutes. Sufficient details on the origins of the scheme of punctuation present in English legal texts are provided by David Mellinkoff in various sections of the work *The Language of the Law*. In brief, he explains that, originally, the introduction of punctuation was not grounded on the rationale of ensuring that the readers would understand written text when read silently. Its objective was to reproduce oral communication. Furthermore, in the age of the printing press when punctuation gained popularity, statutory texts functioned exclusively as a written document, which only in exceptional situations would be voiced.[1] Consequently, punctuation was an issue of little concern, being even omitted. In this context, it inevitably emerged the misconception that "the law does not concern itself with

---

[1] Cf. David Mellinkoff, 1963, *The Language of the Law*, Little, Brown and Company, Boston-Toronto, p. 152 -170.

punctuation *because* (it was said) from antiquity the statutes and other legal documents were not punctuated."[1]

The fact that, even contemporary generations of lawyers and legal drafters cultivate an indifference and reluctance to punctuation is confirmed once more by a rather amusing sequence from a telephone conversation which Martin Cutts, the director of the *Plain Language Commission* and the author of *The Oxford Guide to Plain English*, reproduces in one of his articles. He claims to have personally experienced it on calling up a local law firm to ask if they could write him a Will: "Yes was the reply (...) But I'd like it written in fairly normal English, said I, without 'per stripers' and all that. Yes, she said, we write Wills in plain English now – people seem to prefer it. Optimist that I am, my spirits soared. So that means that you use normal punctuation, I ventured. There was a pause this time. Well, we do put commas into addresses now, she said. Oh, I said, only into addresses, then? But I'd like plenty of full stops too – you know, at the end of sentences and paragraphs, that sort of thing. Do you do that? This time the pause was longer and broken by a nervous chuckle. That depends on the precedents we use, she said. But, I said, I'm prepared to pay extra for full stops – would that held?"[2]

The scarcity of punctuation dragged behind it the addiction to long sentences. In fact, the printing press created the most favorable conditions for the **precedent**[3] to materialize in the common law system, and it was the **precedent** that cast to this very age the habit of deficient punctuation and poorly structured sentences in English statutory texts and other sorts of legal documents. More exactly, since the doctrine of precedent allows one century old judicial sentences to be invoked in establishing rules of law, lawyers must be acquainted with writing styles which are no longer in use. Their familiarity with the outdated mannerisms of the early legal texts goes so far that prestigious lawyers use, themselves, similar forms of expression, including standard documents which had proved efficient in former times.[4] Moreover, in the sixteenth and seventeenth century, the vice of unnecessarily lengthy and the overwritten sentences which still crowd the English legal texts of all sorts was also nurtured by the fact that fees for preparing

---

[1] David Mellinkoff, *op. cit.*, p. 164.

[2] Martin Cutts, *Punctuation extra* in *Clarity*, No. 47, May 2002, p. 24 www.clarity-international.net

[3] *Stare decisis* or the doctrine of precedent, under which it is necessary for a court to follow earlier judicial decisions when the same points arise in litigation. (*Black's Dictionary*, 2001, p. 661). The English legal system is mainly based on case law which constitutes the structure of law. Moreover, rules of law in the common law are mainly framed on previous judicial decisions. In this context, parliamentary laws are considered to be complete when there are sufficient precedents to back up their provisions. However, quantitatively, the English legislation is comparable with that of the continental countries. (Cf. Heikki E.S. Mattila, *Comparative Legal Linguistics*, Ashgate, 2006, p. 223-224).

[4] Cf. Laster Kathy, 2001, *Law as Culture*, 2nd ed., Leichhardt, N.S.W.: Federation Press, p. 251- 252.

documents were fixed depending on the number of sheets.[1]

Apart from historical roots, several nagging linguistic practices used in the drafting process of English legislation are based on technical requirements. For instance, cross references, which are generally burdensome on readers, particularly if they do not have the relevant provisions to hand (e.g., "subject to section 3", "subject to any other enactment", "subject to other provision of this Act") are a means used in excess. The web of cross references which spreads over the English legislative texts meets its justification in the Parliament's efforts to prevent **literal approach**[2] in the interpretation of statutory instruments. The same explanation stands behind the tendency to coat legislative provisions in extensive detail, which for the unspecialized may seem useless and even irritating.

Political interests and ambitions should not be neglected when analyzing the spectrum of t reasons behind the questionable way the English legislation is written. It is unanimously agreed that Acts of Parliament and Statutory Instruments are neither literary fiction, nor the place for puns and clichés. In fact, they are qualified as dull and monotone pieces of prose. Despite this, they sometimes accommodate elements commonly used rather to seduce the reader's ear, than to convey a clear message. Such elements, which by nature create chances for the legislative text to be incorrectly interpreted, list confusing tautologies e.g., *terms and conditions*, *null and void*, *impede, hinder and block*, pairs of terms with overlapping meanings *due and payable*, archaic words e.g., *forthwith*, *foregoing*, *notwithstanding*, *aforesaid*, and various convoluted grammatical structures. Take for example, an excerpt from section 2 of the Schedule 3 *Indictments and Complaints of the Criminal Procedure (Scotland) Act 1995*:

"2. It shall not be necessary to specify by any *nomen juris* the offence which is charged, (…)."[3]

The following excerpt from subsection 4 (1) of the same document is just as relevant:

"4. (1) The latitude formerly used in stating time shall be implied in all statements of time where *an exact time is not of the essence of the charge*."[4]

---

[1] The most impressive exercise of stretching a legal text for the sake of money is that in the case of *Milward v. Welden* in 1556. The reasonable sixteen pages of the plaintiff's replication were expanded to one hundred and twenty. (Cf. David Mellinkoff, *op. cit.*, p. 191)

[2] Literal approach is the traditional approach to statutory interpretation in the UK and it is nowadays referred to as a restrictive attitude to legal development for judges who resort to it limit their responsibility simply to the implementation of what the Parliament has decided. Today's tendency is to adopt the more efficient *purposive approach* which entails that judges should interpret what they reckon the Parliament tried to accomplish through a particularly law. Despite all efforts, the literal approach is still dominant. (Cf. Michael Holdsworth, *Introduction to the English Legal System,* Commission Researched Article, Autumn 2006, p. 11, http://www.citized.info/pdf/commarticles/Oxford_Legal.doc )

[3] *Indictments and Complaints of the Criminal Procedure (Scotland) Act 1995* (c.46), *http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1995/ukpga_19950046 _en_24#sch3*

[4] Idem, ibid.

The above examples contain words and phrases which, without any shadow of doubt, bear the label of legal rhetoric. As a result they should be eliminated from texts addressed not only to professionals, but also to common citizens. If, in the first excerpt, we come across the Latin phrase "nomen juris" meaning "term of law"[1], which is rarely listed in common legal dictionaries, in the second one, there has been slipped a variation of the argotic legal expression "time is of the essence."[2] The use, in Acts of Parliament and Statutory Instruments, of phrases such as those commented upon leads to the conclusion that the intention of the legislative drafter is not mainly to put a clear message across, but to make the text more attractive for those whose role is to debate their merits.

Behind the tradition to ornate legislative texts with legal argot stands political pressure. To put it simply, in order to make a Bill more palatable for the legislator and to ease its parliamentary passage, political interests strike the balance in favor of highly technical terms. George Orwell brilliantly said in his work *Politics and Language*: "A mass of Latin words falls upon the facts like soft snow, blurring the outlines and covering up the details. The great enemy of clear language is insincerity. When there is a gap between one's real and one's declared aims, one turns as it were instinctively to long words and exhausted idioms, like cuttlefish squirting out ink."[3] The trouble is that, after a Bill has left the parliamentary process and entered the statute book, it is not redrafted in plain language so as to be accessible for every member of the community. Furthermore, the style of the statutory instruments is also affected by the numerous amendments which are proposed during parliamentary stages.

The most feasible solution found so far in order to reform the English legal drafting practice and to put an end to unclear and pompous legislative texts is a set of thumb rules. These rules shape the strategy of a fight which may often get frustrating. In other words, the elimination of one factor results in the aggravation of another. For instance, the abandon of archaisms triggers the introduction of neologisms, and the avoidance of technical terms requires the use of paraphrases and wordy expressions. Also, if ordinary words are substituted for loanwords there is a high probability that these words would grow a technical meaning unfamiliar for the uninitiated, but who is left with the dangerous illusion of having grasped the correct meaning.

**Bibliography**

1. *Black's Dictionary*, 2001 Bryan A. Garner Editor in Chief, West Group, A Thomson Company, St. Paul, Minn.
2. Black, Henry Campbell, 1991, *Black's Law Dictionary*, Lawbook Exchange, New York.

---

[1] Henry Campbell Black, 1991, *Black's Law Dictionary*, Lawbook Exchange, New York, p. 818.
[2] "A phrase used in a contract that means that performance by one party at or within the period specified in the contract is necessary to enable that party to require performance by the other party." (http://legaldictionary.thefreedictionary.com/Time+is+of+the+Essence)
[3] Apud Martin Cutts, 2001, *Clarifying Eurolaw*, Spectrum Press, Stockport, England, p. 7.

3. Cutts, Martin, 2001, *Clarifying Eurolaw*, Spectrum Press, Stockport, England.
4. Cutts, Martin, *Punctuation extra* in *Clarity*, No. 47, May 2002, p. 24, 27.
5. www.clarity-international.net (last accessed 7/06/2009).
6. Holdsworth, Michael, 2006, *Introduction to the English Legal System,* Commission Researched Article.
7. http://www.citized.info/pdf/commarticles/Oxford_Legal.doc(last accessed 7/06/2009).
8. *Indictments and Complaints of the Criminal Procedure (Scotland) Act, 1995,*(c.46), *http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1995/ukpga_19950046_en_24#sch3* (last accessed 7/06/2009).
9. Laster, Kathy, *Law as Culture,* 2001, The Federation Press, 2nd Edition, Leichhardt.
10. Mattila, Heikki E.S, 2006, *Comparative Legal Linguistics*, Ashgate, Hampshire, England.
11. Mellinkoff, David, 1963, *The Language of the Law*, Little, Brown and Company, Boston-Toronto.

# CONCEPTUL DE *IDEOLOGIE* ÎN ŞTIINŢELE COMUNICĂRII

**Petru MARIAN**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

*Notre étude fait l'anamnèse d'un concept difficile et controversé dans les sciences de la communication - il s'agit de «l'idéologie» - ayant comme point de départ sa protohistoire consignée jusqu'aux orientations actuelles, en traversant le marxisme vulgaire, le structuralisme, le néo-marxisme, le déconstructivisme ou les approches culturelles. Son but n'est pas tant de délimiter précisément la notion, mais d'en démontrer la viabilité ou l'invalidité comme outil de travail dans la recherche des phénomènes de la communication de masse.*

## 1. O anamneză a conceptului de *ideologie*

Este un loc aproape comun să afirmi despre ideologie că este un concept dificil şi evaziv. În loc să reafirm asta, îmi propun mai degrabă să văd în ce măsură conceptul de ideologie mai este valabil pentru studiul comunicării.

Mulţi autori înţeleg să se apropie cu prudenţă, scepticism sau chiar iritare de acest subiect discutabil, dar care atrage ca un El Dorado spectaculos şi amăgitor.

Tomas Ibanez, cântărind utilitatea conceptului pentru psihologia socială, afirma că „din multitudinea dezacordurilor declanşate de noţiunea de ideologie, o singură idee pare să răsară şi să restaureze unanimitatea: ideologia este o noţiune polemică şi polisemică."[1]

Ernesto Laclau[2] formulează în maniera următoare termenii unui paradox teoretic care lui îi apare ca evident: în nici o altă perioadă reflectarea despre ideologie nu a ocupat un loc atât de important ca în centrul abordărilor teoretice marxiste; în acelaşi timp, în nici o altă perioadă limitele şi identitatea referenţială a ideologicului nu au fost mai şterse şi mai problematice.

Raymond Boudon declară că examinarea literaturii consacrate ideologiei îi provoacă „sentimentul că este dominată de o mare confuzie"[3], împărtăşind părerea unui număr considerabil de specialişti care apreciază că noţiunea de ideologie produce ştiinţelor sociale mai multe pagube decât prilejuri de clarificare.

Serge Moscovici este chiar mai caustic atunci când vorbeşte despre ideologie în termenii de: „noţiune critică şi sterilă: iată cum se explică de ce s-a scris mai mult despre ea decât opera originală pornită de la ea".[4]

Phil Thomson[5] semnalează tendinţa discursului academic contemporan de a se debarasa de noţiunea de ideologie cu tot cu plurivocitatea sa deconcertantă şi

---

[1] Ibanez, Tomas, 1997, *Ideologie şi relaţii intergrupuri*, în Richard Y. Bourhis, Jacques-Philippe Leyens (coord.), *Stereotipuri, discriminare şi relaţii intergrupuri*, Polirom, Iaşi, p. 244.
[2] Laclau, Ernesto, 1991, *The impossibility of society*, în *Ideology and power in the age of Lenin in ruins*, Canadian journal of political and social theory, volume 15, numbers 1, 2 & 3, Canada, p. 24-27.
[3] Ibanez, Tomas, *op. cit.*, p. 244.
[4] Ibanez, Tomas, *op. cit.*, p. 244.
[5] Phil Thomson, *Althusser and Foucault: On the Limits of 'Ideology'*.

mai ales cu moştenirea sa marxistă, adăugând că ideologia a început să semnifice atâtea lucruri diferite încât astăzi nu mai înseamnă ceva.

În fine, „noţiune confuză, complexă, dificilă, problematică, sterilă, poate, ideologia ar fi, în plus, o noţiune devenită inutilă în zilele noastre, dacă am da crezare celor care descriu epoca noastră ca fiind una a «sfârşitului ideologiilor».”[1] Teun van Dijk[2], autorul celor afirmate mai sus, îşi exprimă dezacordul legat de folosirea sintagmei „sfârşitul ideologiilor”, apreciind că lumea contemporană este în mod evident plină de ideologii, mai ales de cele care neagă a fi ideologii.

Conform lui Tomas Ibanez, citat anterior, Antoine Destutt de Tracy ar fi „părintele” termenului *ideologie.* Autorul francez îl foloseşte pentru prima dată în contextul Revoluţiei Franceze, în lucrarea sa *Elemente de ideologie,* cu înţelesul de „ştiinţa ideilor”, opusă metafizicii. În intenţia autorului, termenul trebuia să desemneze o formă pozitivă şi enciclopedică de cunoaştere. Termenul se încarcă în timp de conotaţii peiorative, desemnând exact contrariul intenţiei exprimate de Antoine Destutt de Tracy, adică antiteza cunoaşterii ştiinţifice.

În introducerea sa în ştiinţele comunicării, John Fiske[3] recapitulează cele trei mari tipuri de utilizări pe care Raymond Williams, unul dintre părinţii fondatori ai Studiilor Culturale, le-a găsit termenului de *ideologie*. Acestea sunt: „un sistem de credinţe caracteristice unei anumite clase sociale sau grup; un sistem de credinţe iluzorii – false idei sau o falsă conştiinţă – care pot contrasta cu cunoaşterea adevărată sau ştiinţifică; un proces general de producere a înţelesurilor şi ideilor.”[4]

Prima dintre utilizări ar fi mai apropiată psihologiei care înţelege prin ideologie maniera în care atitudinile omului sunt structurate într-o formă. Dilema psihologiei este dacă să considere sursa ideologiei societatea sau individul cu experienţele şi atitudinile sale.

Marxiştii leagă ideologia de relaţiile sociale, faptul social determinant al ideologiilor fiind clasa, diviziunea muncii. Ideologia devine, în cea de-a doua utilizare, domeniul *falsei conştiinţe* prin care clasa conducătoare îşi impune şi perpetuează dominaţia. Deţinând controlul asupra mijloacelor de producţie sau mediilor ideologice – sistemul educaţional, politic, juridic – clasa conducătoare îşi poate proiecta cu lejeritate viziunea despre lume pe ecranul conştiinţei clasei subordonate, care ajunge astfel să-şi înţeleagă statutul ca fiind firesc.

Cea de-a treia dintre utilizări ar avea aria de acoperire cea mai largă, circumscriindu-le pe primele două, ideologia desemnând producerea socială a înţelesurilor. În această a treia utilizare, ideologia nu este un set static de valori şi moduri de a vedea lumea, ci o practică. Participând la practicile de semnificare ale culturii, subiectul devine vectorul prin care ideologia se perpetuează. Înţelesurile derivă din ideologia din care fac parte semnele şi subiecţii.

Teoria ideologiei ca o practică a fost dezvoltată de Louis Althusser[5], care

---

[1] Ibanez, Thomas, *op. cit.*, p. 244.
[2] Teun A. van Dijk, 2004, *Ideology and Discourse Analysis*, Ideology Symposium Oxford.
[3] Fiske, John, 2003, *Introducere în ştiinţele comunicării*, Polirom, Iaşi.
[4] Fiske, John, *op. cit.*, p. 210.
[5] Fiske, John, *op. cit.*, p. 215.

grefează elemente din teoriile structurii, de descendență saussuriană, și ale inconștientului, de factură freudiană, pe suportul teoretic mai economic al lui Marx.

În înțelesul său barthesian, ideologia devine sursa unor înțelesuri de grad secund printre care miturile și valorile conotate. În *Mythologies*[1] Barthes propune noțiunea de ideologie ca *naturalizare* a ordinii simbolice, ca proiectare a rezultatelor retoricii discursive în caracteristici ale lucrului însuși: „Presupunerea cum că respectivele valori – cele dominante n.n. – ar fi într-atât de fundamentale, de larg împărtășite, de *naturale,* încât nu mai este nevoie să se facă referire la ele reprezintă ceea ce Barthes numește «exominare», adică ideologie pusă în practică."[2]

În preambulul dedicat antologiei sale de studii marxiste[3], Slavoj Žižek deosebește, pornind de la distincțiile lui Hegel în domeniul religiei, trei paliere ale ideologiei: *doctrină, ritual și credință.* Această clasificare este socotită mulțumitoare pentru sistematizarea multitudinii de noțiuni asociate ideologiei și este, în termeni largi, asemănătoare înțelesurilor pe care, printre alții, Raymond Williams le atașase noțiunii.

Slavoj Žižek vorbește despre ideologia ca un complex de idei (teorii, convingeri, credințe, argumentații), despre ideologia în externalitatea ei, adică materialitatea ideologiei, Aparatele Statale Ideologice, și, în cele din urmă, și cel mai dificil domeniu, despre ideologia „spontană", prezentă în centrul realității sociale înseși. Exemplul pe care îl dă autorul pentru a ilustra această distribuție tripartită a ideologiei este acela al liberalismului, care este mai întâi o doctrină (dezvoltată de la Locke până la Hayek) materializată în rituale și *aparate* (presă liberă, alegerile și piața) și active în (auto)-experiențele „spontane" ale subiecților ca „indivizi liberi".

Această clasificare este fidelă troicii hegeliene: *În-în sine – Pentru-în sine – În-și-Pentru-în sine*[4].

Ideologia „în-în sine" corespunde înțelesului de ideologie ca doctrină, un amestec de idei, credințe și concepte, destinate să ne convingă despre *adevărul* ei, și, cu toate astea, servind unui interes de putere nedeclarat. Modul criticii ideologiei care ar corespunde acestei noțiuni, potrivit lui Slavoj Žižek, este cel al *citirii simptomelor:* scopul acestei critici este să identifice prejudecata nedeclarată a textului oficial printre spațiile goale.

Ceea ce urmează este pasul către „pentru-în sine", către ideologia *extrovertită*, moment rezumat de noțiunea althusseriană a (ISA) Aparatului Ideologic de Stat care desemnează existența materială a ideologiei, încarnată în practici ideologice, ritualuri și instituții. Când Althusser sugerează că prin procesul de apelare, ritualul performativ, ori practica, își generează temeliile ideologice el desemnează un mecanism reflexiv de construire retroactivă, autoreferențială, care depășește afirmarea simplistă a dependenței comportamentelor externe de credințele intime.

---

[1] Barthes, Roland, 1970, *Mythologies*, Seuil, Paris.
[2] Fiske, John, *op. cit.*, p. 215.
[3] Žižek, Slavoj, *The Spectre of Ideology*, în *Mapping Ideology*, Slavoj Žižek, Verso, London and New York, p. 1-34.
[4] Žižek, Slavoj, *op. cit.*, p. 1-34.

În cele din urmă, am putea vorbi despre ideologia „în-şi-pentru-în sine", când această externalizare se reflectă în sine, într-o rețea de presupoziţii implicite, cvasi-spontane, de natură economică, juridică, politică ori sexuală. Noţiunea marxistă a fetişului materialului este un exemplu aici.

Articolul lui Slavoj Žižek trece în revistă şi o serie de contribuţii teoretice şi aplicaţii, de nume care ilustrează abordări ideologice în ştiinţele sociale şi ale comunicării. Să pomenim doar de teoria argumentaţiei a lui Oswald Ducrot a cărui idee esenţială este că nu se poate delimita clar între nivelele descriptive şi cele argumentative ale limbii – totul fiind subiectiv. Înţelesul neutru este o iluzie, fiecare desemnare fiind deja parte a unei demonstraţii argumentative; predicatele descriptive sunt, în consecinţă, gesturi argumentative naturalizate.

Mai este menţionat aici Michel Pecheux care a imprimat o abordare strict lingvistică a teoriei althusseriene a interpelării. Munca sa este centrată pe mecanismele discursive care generează dovada sensului.

În interiorul tradiţiei marxiste, Ernesto Laclau[1] identifică două abordări majore ale problemei ideologiei. Pentru una dintre ele, ideologia este înţeleasă ca fiind un nivel al totalităţii sociale, pentru cealaltă este identificată ca fiind o falsă conştiinţă. Ambele abordări sunt fondate pe o concepţie esenţialistă a societăţii şi acţiunii sociale, concepând atât societatea cât şi agentul social ca pe nişte realităţi, respectiv entităţi, omogene.

Laclau invalidează această viziune holistică, postulând că orice sistem structural este întotdeauna înconjurat de o vegetaţie incontrolabilă de semnificaţii pe care este incapabil să le stăpânească şi că, în consecinţă, „societatea ca obiect unitar şi inteligibil care fondează procesele sale este o imposibilitate."[2]

Laclau identifică socialul cu jocul infinit al diferenţelor, cu ceea ce în sensul mai larg al termenului se numeşte prin discurs. Socialul ar presupune în acelaşi timp şi tentativa de domesticire a acestei infinitudini într-o structură. Dar această ordine sau structură nu este esenţa prioritară a socialului; mai degrabă ea este o tentativă instabilă de a acţiona asupra socialului, hegemonizându-l. Decurgând de aici, distincţia bază suprastructură eşuează, împreună cu înţelegerea ideologiei ca nivel necesar al oricărei formaţii sociale

Acelaşi caracter precar al oricărei structurări îl găseşte Laclau şi în domeniul subiectivităţii. Noţiunea de falsă conştiinţă are sens doar dacă identitatea agentului social poate fi fixată. Din moment ce orice subiect social este decentralizat, identitatea sa nefiind nimic altceva decât articularea instabilă a unor poziţii aflate într-o schimbare permanentă, şi baza teoretică ce dă sens conceptului falsei conştiinţe nu mai găseşte vreo susţinere.

Deşi aceste două elemente care stau la baza conceptului de ideologie nu mai sunt valide, concluzia lui Laclau nu conduce neapărat înspre eliminarea conceptului care este în continuare operabil, explicând fenomenul de nerecunoaştere: „Putem menţine conceptul de ideologie şi de nerecunoaştere doar dacă răsturnăm conţinutul

---

[1] Laclau, Ernesto, *op. cit.*, p. 24-27.
[2] Ernesto Laclau, *op. cit.*, p. 24-27.

lor tradițional. Ideologicul nu va consta în nerecunoașterea unei esențe pozitive, ci exact în contrariul: ar consta în nerecunoașterea caracterului precar al oricărei realități. Ideologicul ar consta în aceste forme discursive prin care o societate încearcă să se construiască pe sine pe baza unei închideri, fixări a înțelesurilor, a nerecunoașterii jocului infinit al diferențelor. Ideologia ar fi voința de totalitate a oricărui discurs totalizant."[1]

Paralel cu acest curent de interpretare a ideologiei evoluează un altul care nu vede o legătură obligatorie între ideologie și distorsiune, în care termenul își pierde referința marxistă. Această direcție interpretează ideologia ca pe o grilă de lectură, ca pe un dispozitiv care folosește individului pentru a da sens și coerență realității. Aceasta este poziția teoretică a lui Geertz atunci când consideră ideologia un „sistem cultural"[2] sau a lui Deconchy, atunci când interpretează ideologia ca pe un ansamblu „de reprezentări și explicații despre lume și, în special despre lumea interacțiunilor sociale în care mobilul principal nu este unul verificator."[3] Mai apoi, ideologia este apropiată, fără a se suprapune, de concepte înrudite ca „viziune despre lume", „sistem de idei" sau „prejudecăți", în sensul folosit de Gadamer[4] atunci când descrie astfel ansamblul supozițiilor fără de care nu ar putea avea loc interpretarea.

**II. Trei paradigme teoretice marxiste în studiul comunicării de masă**

Printre școlile de gândire în teoria marxistă a mass-media, Michel Gurevitch[5] reține trei mari paradigme: *economia politică*, *structuralismul* și *culturalismul*. Aceste școli de gândire folosesc noțiunea de ideologie cu măcar unul dintre înțelesurile pe care le-am trecut în revistă anterior și convin că mass-media are putere ideologică dar nu se pun de acord în privința naturii și limitelor acesteia.

**A.** Conectată direct la tradiția marxistă ortodoxă, economia politică vede ideologia ca subordonată bazei economice. Proprietatea și controlul economic al media sunt văzute ca un factor cheie care determină controlul mesajelor media.

a) În **marxismul ortodox**, ideologia este *falsa conștiință* care rezultă din impunerea ideologiei dominante asupra acelora ale căror interese nu sunt reprezentate. Potrivit aderenților la economismul politic marxist, mass-media maschează baza economică a confruntării de clasă.

Ideologia, în calitate de concept teoretic, derivă din gândirea lui Marx. Nucleul teoretic al gândirii marxiste se sprijină pe o filozofie materialistă, a acțiunii, aflată în opoziție cu idealismul lui Hegel.

Această opinie se bazează în mare parte pe *Ideologia germană*[6] o lucrare care poate fi citită ca un veritabil manifest materialist.

---

[1] *Idem.*
[2] Ibanez, Thomas, *op. cit.*, p. 250.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] Chandler, Daniel, *Marxist media theory*, http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism11.html
[6] Hawkes, David, 1996, *Ideology*, Routledge, London and New York.

Dacă filosofia hegeliană se sprijinea pe conceperea un „spirit universal” care pune istoria în mişcare, Marx răstoarnă acest raţionament, fiind convins că în primul rând condiţiile materiale ale societăţii determină conştiinţa şi dezvoltarea istorică.

Marx numeşte raporturile de natură materială, economică şi socială *bază* a societăţii, iar felul în care gândeşte acea societate, cu instituţiile, religia, morala, legea ori arta ei, *suprastructura* societăţii. Potrivit gândirii materialiste, baza economică determină orice aspect al suprastructurii.

Un alt punct interesant al gândirii lui Marx este problema *reprezentării*[1] care mediază între ideal şi material. Reprezentarea ar fi produsul minţii umane. Problema apare în momentul în care reprezentarea devine independentă şi oamenii o asimilează în mod eronat realităţii.

Este momentul să facem trimitere la întrebuinţarea pe care o dă Marx termenului de ideologie şi care este legată în mod firesc de problema falsei autonomii a reprezentării: „Ideologia constă în imposibilitatea de a recunoaşte funcţia mediatoare a reprezentării, considerând-o o sferă autonomă. Ideologia presupune o orbire în faţa faptului că un concept este mediat prin relaţie cu un alt concept. (...) Această autonomie a reprezentării este necesară proiectului prezentării false a intereselor particulare ale unei clase ca interese generale ale umanităţii.”[2]

Pentru Marx, ideologia reprezenta operaţia prin care viziunea claselor conducătoare ajungea să fie transplantată, ca o *falsă conştiinţă*, claselor dominate fiind astfel acceptată de societate ca naturală. Conceptul de falsă conştiinţă este important deoarece explica de o manieră convingătoare de ce oamenii se conformează unui sistem social dezavantajos.

Mass-media sunt, în termeni marxişti tradiţionali, un mijloc de producţie care în societatea capitalistă este în proprietatea claselor conducătoare. Mass-media diseminează ideile şi viziunile clasei conducătoare şi neagă ori dezamorsează ideile alternative, producând „falsa conştiinţă” în rândul claselor subordonate. Această opinie conduce la un punct de vedere extrem în care produsele mass-media sunt văzute ca expresie unitară a valorilor clasei dominante ignorând diversitatea valorilor şi posibilitatea unei lecturi opoziţionale a mesajelor vehiculate.

b) Moştenitoare directă a tradiţiei marxiste, **Şcoala de la Frankfurt** inaugurează studiile critice asupra comunicării în anii '30, combinând economia politică a mass-media, analiza culturală de text şi studiile de audienţă, concentrându-se mai ales asupra efectelor sociale şi ideologice ale culturii de masă şi ale comunicării. Cei mai notabili teoreticieni care îşi leagă numele de Şcoala de la Frankfurt sunt Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Erick Fromm, Walter Benjamin, Max Horkheimer – toţi de formaţie marxistă – care sunt asociaţi Institutului de Cercetare Socială înfiinţat în 1923 la Frankfurt. Un continuator mai recent al tradiţiei Şcolii de la Frankfurt este Jurgen Habermass.[3] Ei oferă o analiză

---

[1] Hawkes, David, *op. cit.*, p. 95.
[2] Hawkes, David, *op. cit.*, p. 97.
[3] Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, 2001, *Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale*, Polirom, Iaşi, p. 335.

a contradicțiilor structurale ale societății de clasă și a crizelor care fracturează capitalismului. În teoria mass-media, această orientare care este o variantă a marxismului occidental numită „teorie critică”[1], este importantă deoarece oferă prima tentativă marxistă de a teoretiza mass-media.

Şcoala de la Frankfurt înțelege produsele culturale puse în circulație de mass-media ca „industrie culturală” a cărei funcție principală este aceea de a oferi legitimitate ideologică societății capitaliste și de integra individul într-un cadru prestabilit de această societate. Theodor Adorno și Max Horkheimer sunt cei care patentează formula „industriei culturale”[2], în cartea *Dialectic of enlightenment*. Cartea stă la originea teoriei de stânga a culturii de masă, referindu-se la mijloacele de comunicare în masă al căror produs final este semnificația socială și la influența manipulatoare a mass-media asupra conștiinței critice sau de opoziție. Această teorie este continuată de lucrarea lui Marcuse, *One-dimensional man*[3], o carte care explorează noua putere a ideologiei de a menține oamenii sub influența sa.

Herbert Marcuse prezintă mass-media foarte pesimist ca pe o forță irezistibilă care modelează societatea: „Mijloacele de comunicare, producția irezistibilă a industriei de divertisment și informare transportă cu ele atitudini și obiceiuri prestabilite, reacții intelectuale și emoționale care înlănțuie consumatorul. Produsele media îndoctrinează și manipulează; ele pun în circulație o conștiință falsă. În acest chip apare tiparul gândirii și comportamentului uni-dimensional.”[4]

Teza industriei culturale sugerează că există nevoi false, concept teoretizat de Marcuse, și care sunt propagate de mass-media împiedicând oamenii să-și recunoască propriile nevoi. Falsele nevoi sunt impuse și ulterior auto-impuse. Industria culturală bombardează oamenii cu ceea ce Baudrillard, mai târziu, va numi „simulacre”[5].

Falsele nevoi sunt generate de relația în sens unic dinspre producția culturală spre consumatori, relație care ar fi caracteristică pentru toate relațiile de schimb capitalist. Ideea Şcolii de la Frankfurt că mass-media face publicul pasiv se bazează pe această caracteristică structurală a productivității culturale: oamenii acceptă statutul lor subordonat față de producția culturală ca pe „a doua lor natură”.[6]

Analiza industriei culturale sugerează faptul că productibilitatea culturală este o extensie a logicii producției de bunuri comerciale.

Principala slăbiciune teoretică a Şcolii de la Frankfurt vine din subestimarea rolului critic al audienței și din conceperea unui model de comunicare unidirecționată care produce efecte puternice și nediferențiate.

**B. Analiza structuralistă** se concentrează asupra articulațiilor interne ale

---

[1] Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, *op. cit.*, p. 335.
[2] *Idem.*
[3] Agger, Ben, *op. cit.*
[4] Chandler, Daniel, *Marxist media theory*, http://www.aber.ac.uk/media /Documents/ marxism/marxism11.html
[5] Baudrillard, Jean, 2005, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, Comunicare.ro, București.
[6] Agger, Ben, *op. cit.*

sistemului de semnificaţie al mass-media.[1] Structuralismul înlocuieşte materialismul istoric, logica evoluţiei istoriei, cu structura, privilegiind forma în detrimentul substanţei, a conţinutului. Semnificaţia acţiunii umane este constituită prin intermediul înscrierii ei într-o schemă de articulare care îi preexistă. Astfel, structuralismul concepe fiinţa umană ca fiind *vorbită* de structură.[2]

Louis Althusser[3] este filosoful politic francez de orientare marxistă care a văzut ideologia ca practică. Althusser reclamă o teorie a suprastructurii. Fredric Jameson[4] a caracterizat proiectul structuralist ca pe studiul suprastructurii – în relativa sa autonomie în raport cu baza – ori, într-un sens mai limitat, al ideologiei.

Althusser va respinge noţiunea marxistă de falsă conştiinţă, subliniind că ideologia este mijlocul prin care experimentăm lumea. Marxismul althusserian punctează ireductibilitatea şi materialitatea ideologiei; ideologia este văzută ca o forţă determinantă, generală şi imposibil de evitat. Funcţionarea ideologiei în societate contribuie la producerea subiecţilor şi la reproducerea sistemului.

În *Ideology and State Apparatuses*[5], Althusser introduce ideea de *interpelare*: „Una dintre practicile ideologice cele mai prezente şi mai insidioase este cea denumită de Althusser «interpelare» sau «apelare». Orice act de comunicare ne interpelează sau ne «apelează» într-un fel sau altul. Orice comunicare se adresează cuiva, iar adresându-se cuiva, îi plasează pe aceşti receptori într-o relaţie socială. Când ne recunoaştem pe noi înşine ca fiind destinatarii unui act de comunicare şi răspundem la acesta, participăm la propria noastră construcţie socială şi deci ideologică."[6] Indivizii sunt interpelaţi prin ordinea discursivă - înţelegând prin discurs mai mult decât manieră de organizare a textului - faţă de care nu există scăpare.

Agentul interpelativ al acestei viziuni a ideologiei este un ansamblu pe care el îl numeşte *aparat ideologic de stat*.[7] Aceste aparate ideologice includ religia, educaţia, familia, sistemul de legi, cadrul politic, mass-media, sfera culturii în general şi se află sub tutela Statului. Împreună, aceste instituţii ţes o reţea interpelativă a cărei acţiune nu poate fi evitată de nici un individ. Indivizii sunt întotdeauna constituiţi ca subiecţi ca urmare a practicilor lor, ca urmare a dependenţei lor de limbaj ca instrument esenţial orientării în realitate, şi nu pot niciodată păşi în afara ideologiei.

Althusser vede ideologia ca pe o forţă determinantă care modelează

---

[1] Chandler, Daniel, *op. cit.*

[2] Peck, Janice, *op. cit.*, p. 209.

[3] Edgar, Andrew, Sedgwick, Peter, 2002, *Cultural Theory - The Key Thinkers*, Routledge, London and New York.

[4] Peck, Janice, *Itinerary of a thought - Stuart Hall, Cultural Studies, and the unresolved problem of the relation of culture to "not culture"*, în Cultural Critique 48 - Spring 2001 - Copyright 2001, Regents of the University of Minnesota, p. 208.

[5] Edgar, Andrew, Sedgwick, Peter, *op. cit.*, p. 4.

[6] Fiske, John, 2003, *Introducere în ştiinţele comunicării*, Polirom, Iaşi, p. 221.

[7] Chandler, Daniel, Marxist media theory, http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism11.html

conştiinţele. Ea este încarnată în practicile materiale semnificative ale *aparatului de stat ideologic*, şi se bucură de o *relativă autonomie* în raport cu baza.[1]

El afirmă că ideologiile interpelează indivizi concreţi construindu-i ca subiecţi. Performarea practicilor prin orientarea relaţiilor spre ceilalţi şi spre instituţiile sociale e calea prin care ne construim noi înşine ca subiecţi în mod continuu

Această afirmaţie are la bază distincţia pe care teoreticienii marxişti o fac între *subiect*, reprezentat de agenţii umani şi *obiect*, însemnând condiţiile materiale ale existenţei acestuia, pe care o dezvoltă într-o direcţie nouă. Ideologia are rolul de a construi individul ca subiect, extrăgându-l din cultură şi ataşându-i o identitate socială.

Fiske caracterizează *subiectul* în această manieră: „Individualul este creaţia naturii; subiectul este creat de cultură. Teoriile individualităţii se concentrează asupra diferenţei dintre oameni şi explică aceste diferenţe ca naturale. Teoriile subiectului, pe de altă parte, se concentrează asupra experienţei comune a oamenilor în societate ca fiind cea mai fructuoasă cale de a explica ce suntem. Subiectul este o construcţie socială, nu una naturală."[2]

Louis Althusser se depărtează de înţelegerea ideologiei consolidată în marxismul „ortodox". Ideologia încetează să mai fie *falsa conştiinţă* provenită din eronata înţelegere a modului în care lumea funcţionează. Înţelegerea lui Althusser asupra ideologiei se face în termeni mai sofisticaţi care eliberează conceptul de relaţia strictă de determinare venind dinspre baza economică a societăţii. Ideologia este definită ca un set de *practici*[3] continue şi comune tuturor claselor sociale şi nu ca un set de idei impuse de o clasă alteia.

Althusser sugerează că ideologia este practică trăită şi nu impusă pur şi simplu dinspre exterior. Conform acestei concepţii care acordă *ideologiei în general*[4] puterea maximă, efectele ideologiei sunt de neevitat pentru că ea acţionează dinspre interior, fiind adânc înrădăcinată în gândirea şi în maniera de viaţă a subiecţilor, cu alte cuvinte, în practicile subiecţilor: „Puterea ideologiei se găseşte în abilitatea ei de a-i antrena pe subordonaţi în practicile sale, făcându-i astfel să-şi construiască identităţile sociale sau propriile subiectivităţi drept complice ale ideologiei, împotriva intereselor lor socio-politice."[5]

Marxismul structuralist althusserian face posibilă, prin introducerea noţiunilor de *interpelare* şi *ISA,* explicarea mai elegantă a funcţiei politice a textelor mass-media.

Totuşi, viziunea althusseriană asupra ideologiei, are şi puncte mai slabe. Althusser este aproape un funcţionalist atunci când imaginează construcţia socială dar şi individul ca pe un monolit structurat în jurul unui principiu de coerenţă. O asemenea abordare exclude posibilitatea conflictelor ori a contradicţiilor interne.

---

[1] Chandler, Daniel, *op. cit.*

[2] Fiske 1992: 288, apud Chandler, Daniel, Marxist media theory, http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism11.html

[3] Peck, Janice, *op. cit.*, p. 216.

[4] Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, *op. cit.*, p. 167.

[5] Fiske, John, *op. cit.*, p 222

Teoria althusseriană pune între paranteze rolul activ al individului în construirea sensului, transformându-l într-un simplu releu care perpetuează nişte conţinuturi prin practicile sale. Cu aplicaţie la textele mass-media, după Althusser, acestea interpelează indivizii construindu-i drept subiecţi, pe când multe dintre teoriile mass-media actuale susţin că subiectul proiectează înţelesuri în text.[1] Stuart Hall adaugă că „în teoria althusseriană este dificil să discerni cum orice în afara ideologiei dominante poate fi vreodată reprodus în discurs"[2].

Marxismul althusserian nu creditează capacitatea rezistenţei individuale la procesul de interpelare al mass-media care ar putea să genereze lecturi contradictorii ori contrare. În loc de aceasta, el imaginează un subiect unitar, pe când teoriile marxiste mai recente postulează „un subiect contradictoriu, descentrat ca efect al expunerii la seria discursurilor la care participă."[3]

Teoria althusseriană mai este responsabilă şi de lectura *închisă,* formalistă[4], a sistemului de semnificaţie al formelor mass-media, nemanifestând vreun interes pentru modurile de producţie şi recepţie.

**C. Abordarea culturalistă** a mass-media reflectă munca de cercetare întreprinsă de Centrul pentru Studierea Culturii Contemporane la Universitatea din Birmingham. Cercetări cum sunt cele ale lui Stuart Hall reprezintă marxismul în variantă culturalistă[5]. Acesta consideră mass-media ca pe o influenţă puternică, chiar dacă secundară, ce modelează conştiinţa publică. Culturalismul urmează calea structuralismului althusserian în respingerea economismului vulgar şi în alte privinţe, dar, spre deosebire de el, bazându-se pe contribuţiile marxistului italian Antonio Gramsci, pune accentul pe experienţa concretă a sub-grupurilor în societate şi contextualizează mass-media într-o societate care este văzută ca o totalitate expresivă complexă. Studiile culturale dislocuiesc noţiunea de ideologie, preferând s-o folosească pe aceea, mai puţin problematică, de *hegemonie.*

Un prim prilej de reconfigurare a lecturii ideologice a poziţiilor de putere îl oferă gândirea teoretică a lui Antonio Gramsci. Antonio Gramsci[6] este marxistul european din a doua generaţie care introduce în domeniul teoriei ideologiei termenul de *hegemonie.* De aici încolo, ideologia începe să opereze într-un tărâm animat al conflictelor. Lucrarea lui Antonio Gramsci, *Prison Notebook*[7], scrisă între anii 1929 şi 1935, şi descoperită mult mai târziu, reprezintă sursa teoretică pentru această viziune.

În lucrarea pomenită anterior, Gramsci pune eşecul revoluţiei proletariatului, a cărei victorie era considerată inevitabilă ca însuşi destinul de către Karl Marx, pe seama controlului ideologic pe care capitalismul îl exercită asupra societăţii, nu ca o forţă coercitivă ci ca o autoritate, prin mijlocirea unor instituţii ideologice.

---

[1] Chandler, Daniel, *op. cit.*
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] Fiske, John, 2003, *Introducere în ştiinţele comunicării*, Polirom, Iaşi, p. 222.
[7] Hawkes, David, 1996, *Ideology*, Routledge, London and New York, p. 115.

Gramsci poate fi considerat mai puțin reductiv decât Marx și Althusser, deoarece el vehiculează ideea de luptă ideologică, punând accentul pe rezistență și pe confruntare.

Gramsci folosește termenul de *hegemonie* pentru explica predominanța unei clase sociale asupra altora. Hegemonia ar desemna efortul permanent de păstrare a consensului majorității față de sistemul căruia i se subordonează: „Hegemonia este necesară pentru că experiența socială a grupurilor dominate contrazice constant ideologia dominantă. Ideologia dominantă se intersectează constant cu rezistențe pe care trebuie să le înfrângă. Aceste rezistențe pot fi depășite dar nu eliminate cu totul. (...) Orice consens care învinge este neapărat instabil."[1]

În opinia lui Stuart Hall, hegemonia este definită ca „dominarea temporară a unui teatru de luptă și articularea acestui câmp într-o tendință de creare a condițiilor cu ajutorul cărora societatea poate fi conformată unor îndatoriri formative (...) depinzând întotdeauna de echilibrul din sânul relațiilor de forță."[2] Ideea este că pozițiile subordonate nu vor accepta pur și simplu ideile clasei dominante ci le vor negocia și reinterpreta în funcție de experiența lor care este construită pe baza unui simț comun.

Strategia principală a hegemoniei este construirea *simțului comun*. Simțul comun ar reprezenta „categoria de cunoaștere ale cărei «adevăruri» sunt presupuse a fi evidente, naturale, inevitabile, eterne, de necontestat și «pe care le cunoaștem deja dintotdeauna»."[3] Cu alte cuvinte, simțul comun presupune translarea ideilor bazate pe criterii de clasă în ordinea naturalului, mecanism care maschează ideologia. Operând pe terenul conștiinței pe care o alimentează cu reprezentări ale lumii, hegemonia își atinge scopul atunci când „totalitatea experiențelor sociale, culturale și individuale poate fi făcută să semnifice în termenii care sunt definiți, consacrați și puși în circulație de către blocul puterii."[4]

În eseul *Cultural Studies: Two Paradigms*[5], Hall consideră că esența paradigmei teoretice a Studiilor culturale derivă din întâlnirea culturalismului și a structuralismului, care în pofida diferențelor, sunt orientate contra relației simpliste bază-suprastructură și a teoriei reflectării, creații ale marxismului ortodox: „Culturalismul, identificat cu Thompson, Williams, Richard Hoggart, este creditat cu lărgirea viziunii despre cultură prin includerea înțelesurilor, tradițiilor, practicilor care reies din existența umană și o exprimă. Structuralismul, identificat cu Saussure, Levi-Strauss, Barthes și Althusser, e preocupat și el de cultură ca semnificație, dar dintr-o perspectivă fundamental diferită. Semnificația este văzută reieșind nu din experiența subiectivă ci din interiorul unui sistem de semnificare

---

[1] Fiske, John, *op. cit.*, p. 222.

[2] Janice Pack, *Itinerary of a thought: Stuart Hall, Cultural Studies abd the unresolved problem of the relation of culture to «not culture»*, în Cultural Critique, Spring 2001, p. 221.

[3] Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, 2001, *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, Polirom, Iași, p. 304.

[4] Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, *op. cit.*, p. 161.

[5] apud Janice Pack, *op. cit.*, p. 203.

obiectiv care precede şi determină experienţa individuală. Pentru structuralism, experienţa nu este sursa de semnificaţii ci un efect al acestor semnificaţii. Antiumanismul structuralist interferează cu înclinaţia umanistă culturalistă."[1]

Un moment de cotitură în istoria studiilor culturale este descoperirea marxistului italian Antonio Gramsci. Studiile culturale adoptă o viziune care prezintă societatea, cultura, politica, drept teren pentru disputa dintre diferite grupuri şi clase.

Potrivit lui Mihai Coman, două ar fi poziţiile fundamentale de abordare a consumului cultural în Studiile Culturale: „Semnificaţiile produselor culturale nu sunt preluate mecanic, ci sunt negociate: modelul codificare/decodificare aşa cum a fost el propus de Stuart Hall. Semnificaţiile sunt refăcute de receptori: modelul *libertăţii semiotice* al lui John Fiske."[2]

Ambele interpretări dau credit unui public activ în interiorul relaţiei de comunicare publică. Potrivit primei abordări, publicul are posibilitatea de a negocia receptarea mesajelor. Prin cea de-a doua, Fiske transformă cultura de consum într-un teren de luptă în care diferitele categorii de public se opun dominaţiei, străduindu-se să îşi producă propriile sensuri prin care să se sustragă controlului social şi manipulării.

Putem portretiza contribuţia lui Fiske la studiul consumului cultural prin amintirea a două concepte pe care le foloseşte în analiza ideologică, şi anume *dislocarea*, reprezentând fenomenul prin care „...un subiect sau o anxietate sunt reprimate, fie din punct de vedere psihologic, fie ideologic, preocuparea pentru aceasta poate fi exprimată numai prin dislocarea sa asupra unui subiect, anxietate legitimă din perspectiva socială"[3] şi *încorporarea*, care se referă la „procesul prin intermediul căruia clasele dominante (...) încorporează rezistenţele în ideologia dominantă, privând clasele dominate de opoziţia pe care ar putea-o aduce."[4]

Una dintre tezele studiilor culturale este că mass-media naturalizează ideologia care devine articularea sa cea mai adâncă.

Studiile culturale, bazându-se pe modelul hegemonic al comunicării, iau în vizor acele instituţii – printre care şi mass-media – care diseminează înţelesurile de clasă ca fiind adevăruri general valabile şi au ca principal obiectiv deconstruirea simţului comun, cu alte cuvinte demonstrarea caracterului politizat al actelor de comunicare. Critica poziţiilor ideologice presupune analizarea acelor imagini, simboluri, naraţiuni sau practici sociale implicate în vederea producerii ideologiei.

Una dintre ideile studiilor culturale este că rolul mass-media este acela de a amplifica presupoziţiile existente în cultura dominantă, nu de a le crea. Cercetătorii afiliaţi studiilor culturale observă că în mass-media există tendinţa de a evita neconvenţionalul, nepopularul şi „de a furniza valori şi ipoteze care sunt cel mai larg legitimate."[5]

---

[1] Janice Pack, *op. cit.*, p. 203.
[2] Coman, Mihai, *Introducere în studiile culturale*, în Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, 2001, *Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale*, Polirom, Iaşi, p. 14.
[3] Fiske, John, *op. cit.*, p. 228.
[4] *Idem.*
[5] apud Chandler, Daniel, *op. cit.*

Conform lui Hartley[1], funcția socială a știrii este alta decât cea declarată, de furnizare de informații, mass-media participând alături de alte instituții la crearea și consolidarea climatului dominant de opinie în limitele căruia se structurează cunoașterea socială și valorile sociale.

Autorul pomenit anterior așează mai presus de dezechilibrul capitalului, distribuția inegală a „capitalului cultural". "Competențele lingvistice și culturale recunoscute și acreditate ca fiind «superioare» celorlalte tind să corespundă pozițiilor favorizate de clasă."[2] Pentru a explica mecanismul consimțământului hegemonic, Hartley introduce noțiunea de *translare*, sinonimă naturalizării prin care înțelege fenomenul care „se produce atunci când condițiilor specifice li se conferă statutul de adevăruri absolute."[3]

Concluzia pe care o trage Hartley din analiza relațiilor dintre mass-media și instituțiile capitalului este autonomia relativă a instituțiilor mass-media. Această autonomie nu conduce la știri și articole inerte din punct de vedere ideologic, ci dimpotrivă, „după cum a argumentat Hall et al. (1976), autonomia relativă a instituțiilor de informare de masă și angajamentul de imparțialitate reprezintă condițiile necesare pentru producerea semnificațiilor ideologice dominante."[4] Analize ale înțelesului de gradul doi conduc spre conceptul de ideologie. Importante pentru studiile culturale nu sunt doar textele culturale, ceea ce cultura spune explicit, ci și subtextele și valorile codificate în semnele culturale.

Pe post de concluzie, parafrazându-l pe Ernesto Laclau[5], voi afirma că noțiunea de „ideologie", mai ales cu înțelesul de „practică activă", este indispensabilă științelor comunicării, critica înțelesurilor naturalizate neputându-se formula, în lipsă de altceva, în afara limitelor ei.

**Bibliografie**

1. Agger, Ben, 1992, *Cultural studies as critical theory*, The Falmer Press, London, Washington.
2. Barthes, Roland, 1970, *Mythologies*, Seuil: Paris (1957).
3. Baudrillard, Jean, 2005, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Comunicare.ro, București.
4. Bottomore, Tom, 2002, *The Frankfurt School And Its Critics*, Routledge, London and New York.
5. Bourhis, Richard Y., LEYENS, Jacques-Philippe (coord.), 1997, *Stereotipuri, discriminare și relații intergrupuri*, trad. de Doina Toner, Polirom: Iași.
6. Edgar, Andrew, SEDGWICK, Peter, 2002, *Cultural Theory - The Key Thinkers*, Routledge, London and New York.
7. Fiske, John, 2003, *Introducere în științele comunicării*, trad. Monica Mitarcă, Polirom: Iași.
8. Fiske, John, Hartley, John, 2002, *Semnele televiziunii*, trad. Daniela Rusu, Institutul European, Iași.

---

[1] Hartley, John, 1999, *Discursul știrilor*, Polirom.
[2] Hartley, John, *op. cit.* p. 69.
[3] Hartley, John, *op. cit.* p. 68.
[4] Hartley, John, *op. cit.*, p. 64.
[5] Laclau, Ernesto, *op. cit.*, p. 24-27.

9. Mcguigan, Jim, 1992, *Cultural populism*, Routledge, London and New York.
10. Hartley, John, 1999, *Discursul ştirilor*, trad. Monica Mitarcă, Polirom, Iaşi.
11. Hawkes David, 1996, *Ideology*, Routledge, London and New York.
12. Marx, Karl, 1962, *Le Manifeste du Parti Communiste*, suivi de La Lutte des classes, Union Générale D'Éditions: Paris.
13. Pop, Doru, 2001, *Mass media şi democraţia*, Polirom: Iaşi.
14. O'sullivan, Tim, Hartley, John, Saunders, Danny, Montgomery, Martin, Fiske, John, 2001, *Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale*, trad. Monica Mitarcă, introducere de Mihai Coman, Polirom, Iaşi.
15. Silverstone, Roger, 1999, *Televiziunea în viaţa cotidiană*, trad. Claudia Morar, Polirom, Iaşi.
16. Žižek, Slavoj, „The Spectre of Ideology", în *Mapping Ideology*, Slavoj Žižek, London and New York.

**Periodice**

1. van DIJK, Teun A., *Ideology and Discourse Analysis*, Ideology Symposium, Oxford, 2004.
2. Giddens, Anthony, „Four theses on ideology", în *Ideology and power in the age of Lenin in ruins*, Canadian journal of political and social theory, volume 15, numbers 1, 2 & 3, Canada, 1991, p. 21-24.
3. Laclau, Ernesto, „The impossibility of society", în *Ideology and power in the age of Lenin in ruins*, Canadian journal of political and social theory, volume 15, numbers 1, 2 & 3, Canada, 1991, p. 24-27.
4. Peck, Janice, „Itinerary of a thought" - Stuart Hall, Cultural Studies, and the unresolved problem of the relation of culture to "not culture", în *Cultural Critique* 48 - Spring 2001 - Copyright 2001 Regents of the University of Minnesota, p. 200-249.
5. Chandler, Daniel, *Marxist media theory*, http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism11.html

# INTERFERENȚA LIMBAJULUI MUZICAL ȘI A LIMBAJULUI VERBAL ÎN DISCURSUL RELIGIOS

**Daniela OBREJA RĂDUCĂNESCU**
Școala doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași

*Specific religious discourse of Orthodox worship is the variety of codes used to transmit the message with sacred value. The form of manifestation of human language in the religious discourse is the language of music. Its valences, together with the verbal one are the raising of awareness, the touching and convincing of the public. The musical discourse is characterized by a specific syntax, coherence and cohesion, the expressiveness and dynamics, and last but not least the communicative function. In the Orthodox worship, religious music represents the remodelling of message according to art laws. Specific to the Orthodox worship is the double modulation of the human voice in the recitative-melodic act. This manifestation of the entire spiritual communication has a dual function: one is of information and the second is that of emotional formation. They represent argumentative strategies of the religious speech, language and music being the spiritual touching and overwhelming through harmonious music sounds. This interpenetration of verbal language with the one of music is a specific feature not only for the orthodox religious discourse, but also for speeches of other Christian rites and occult rituals.*

Cultul liturgic ortodox îmbină desăvârșit diferitele coduri prezentaționale și reprezentaționale[1], specifice limbajului uman, în încercarea de a transmite mesajul cuprins în textul scripturistic. Ritualul ortodox reactualizează cele mai importante momente din activitatea mesianică a lui Hristos, dar servește și sacralizării omului, în întreaga existență a sa. Scopul Bisericii de astăzi, așadar, este susținerea comunității creștine existente, sub toate aspectele, și adeziunea noilor discipolilor, în concordanță cu Sfânta Scriptură. Chiar dintru începuturile încreștinării, catehizarea a pornit de la text, urmată de cuvântare/predică. Dar textul nu era citit pur și simplu, ci era necesară o abordare diferită, care să dezvăluie sacralitatea și valoarea noii credințe. S-a impus așadar expunerea recitativ-melodică[2]. Dacă Biblia reprezintă, pentru creștinism, un cod reprezentațional, interpretarea recitativ-melodică este un cod prezentațional, care îl vizează pe receptor, în încercarea de persuadare a acestuia.

Interferența limbajului verbal cu cel muzical, din cadrul discursului religios, reprezintă expunerea textul biblic prin articularea melodică a cuvintelor între două octave, în vederea inducerii emoțiilor și atitudinii specifice declamării[3] Divinității.

**Impunerea stilului recitativ-melodic în Tradiție**

Invocarea unei zeități, pentru orice religie sau practică ocultistă, s-a realizat prin incantare sau declamare, adică prin recitare melodică a unor versuri sau

---

[1] Vezi Fiske, 2003.
[2] *Cf.* Drăgoi, 2001.
[3] Drăgoi, 2001:31.

frânturi de texte sacre, într-o poziție coporală și o atitudine spirituală specifice ritualului. Pentru comunitatea creștină din secolul al IV-lea, în timpul împăratului Constantin cel Mare, compozițiile poetice[4] religioase funcționau pentru menținerea entuziasmului spiritual și combaterea ereziilor. Cultului creștin din primele veacuri îi era specifică doar interpretarea psalmilor biblici și a cântărilor din Scriptură. La acestea s-au adăugat, în afara cultului oficial, cântări duhovnicești reprezentând creații ale entuziasmului creștinilor. Ereticii, discreditând Taina Sfintei Treimi, compuneau imnuri pe care le interpretau în public, în același timp în care ortodocșii săvârșeau Sfânta Liturghie. Rezolvarea acestui conflict doctrinar s-a datorat Sfântului Ioan Gură de Aur, care a organizat procesiuni de coruri ale ortodocșilor, ce cântau imnuri despre consubstanțialitatea Fiului cu Tatăl. Manifestările ortodocșilor au avut succes, dar, după un timp, împăratul Teodosie le-a interzis. Deși cântarea religioasă a fost principala „armă" pentru ambele tabere implicate în conflictul doctrinar, sinodul din Laodiceea, din anul 360 d. Hr., a interzis introducerea compozițiilor proprii în cultul oficial ortodox. Pătrunderea lor subtilă, de mai târziu, în ritual s-a datorat rolului educativ și a influenței catehetice pe care o exercitau asupra mulțimilor.

Melodia pe care se interpreta cântarea religioasă era o formă a rugăciunii, relevând stări ale simțirii religioase care însoțeau și erau specifice cuvântului citit sau recitat. Pentru cultul ortodox, prima formă melodică pentru imnuri și psalmi era muzica iudaică din sinagogă sau din templu. La Laude se cântau psalmii lui David. Cântărețul memora după auz formulele muzicale pe care se interpretau psalmii. De obicei psalmii erau citiți într-o formă recitativă, la serviciul liturgic, și numai în anumite locuri se insista, într-o formă oarecare de bogăție muzicală, asupra unui cuvânt sau a unei silabe. Mai târziu s-au introdus pe marginea textului semne grafice[5] de atenționare asupra formulei melodice specifice. La început funcționând ca semne de punctuație literară, gramaticală sau poetică, despărțind cuvintele, expresiile incidentale măsurate de respirație etc.: punct, virgulă, punct și virgulă, aceste notații au evoluat, având funcție strict muzicală, unele multiplicându-se în diferite forme, specifice diferitelor nuanțe de modulație a accentului.

Pentru cântările considerate profane sau chiar păgâne, nepotrivite cultului oficial, formulele melodice erau împrumutate din muzica populară grecească. Faptul s-a datorat formării ierarhilor ortodocși în școlile grecești și a recunoașterii acestora a valorii pe care muzica o reprezenta în societatea grecească. Motivul adoptării acestui stil în cântările neoficiale a fost „sporirea pietății"[6]. Cizelarea treptată a muzicii populare bizantine într-un stil bisericesc a avut ca rezultat formarea unui stil muzical numit în Biserica Ortodoxă de astăzi *psaltică*. Biserica Orientului a preferat acest stil în oficierea cultului divin, însă Biserica Occidentului l-a inlăturat, preferându-l pe cel armonic, pe mai multe voci. Astăzi, în Biserica Ortodoxă, sunt interpretate ambele stiluri, dar instrumentalul este interzis în cultul

---

[4] Vintilescu, 2006:12.
[5] *Ibidem*, 158 ș.u.
[6] *Ibidem*, 180.

oficial, pentru evitarea decăderii cântării bisericeşti şi a pericolului de mascare totală a textului.

Recitarea pericopelor din Evanghelie şi Apostol sunt adaptări ale celor din Vechiul Testament ale iudaismului. S-a impus chiar un sistem de notare a acestei modalităţi de recitare, care să regleze muzicalitatea. Aceste notări au fost numite *semne ecfonetice*[7], diferite de cele prozodice. Citirea Evangheliei şi Apostolului nu sunt simple lecturi, ci recitări solemne, care scot în evidenţă ideile textului.

*Funcţionalitatea stilului recitativ-melodic*

Limbajul muzical este un mijloc de comunicare bazat pe metaforă[8]. În cadrul discursului religios actual, muzica aparţine ritualului[9], dar nu spectacolului, având o funcţie în primul rând sacramentală[10], şi apoi comunicaţională.

Vizat fiind receptorul mesajului divin, interpretarea recitativ-melodică a textelor urmăreşte stimularea atenţiei, apoi inducerea unei stări spirituale specifice faţă de Divinitate şi obţinerea adeziunii discipolilor prin persuadare. Limbajul muzical dezvoltă o expresie care are o semnificaţie ce transmite mai mult decât o informaţie logică[11]. Aceasta se datorează faptului că „gândirea muzicală stimulează zonele cele mai înalte ale intelectului, dincolo de cuvânt, pe un cod specific, conform unei gramatici proprii”[12]. Interpretarea muzicală este purtătoare de sensuri în virtutea faptului că este o continuă creatoare de imagini artistice. Recitarea melodică a textului biblic conduce la formarea unei imagini a Divinităţii şi a unei atitudini faţă de aceasta. Este o comunicare în care subtextul sau metafora, au un rol primordial, creând un impact emoţional deosebit, care conduce la o comuniune profundă de idei şi valori spirituale. Metaforele sugerează şi stimulează cele mai ascunse „structuri ale personalităţii umane”[13]. Receptarea mesajului divin, prin interpretarea muzicală, se realizează pe două dimensiuni: una psihologică şi alta estetică. Prima vizează vizează descrierea şi explicarea informaţiei, iar a doua vizează aprecierea şi selecţia cuprinsului axiologic[14]. În interpretarea recitativ-melodică a textului biblic, mesajul transmis şi recepţionat are o dublă funcţionare: una este funcţia referenţială[15], care indică informaţii concrete şi verificabile, iar alta este funcţia emotivă[16], care suscită reacţii din partea auditoriului, care promovează comportări de răspuns ce merg dincolo de cunoaşterea directă a lui Dumnezeu.

Capacitatea informativă a mesajului sacru este dependentă de structura sintactică atât a limbajului verbal, cât şi a celui muzical. Ambele forme de expresie,

---

[7] *Ibidem*, 233 ş.u.
[8] Nedelcu, 2006:37 ş.u.
[9] Voicana, 1976:21.
[10] Timaru, 2008:30, 37.
[11] Voicana, 1976:32.
[12] Nedelcu, 2006:36.
[13] Vezi Nedelcu, 2006:37 ş.u.
[14] Voicana, 1976:110.
[15] Eco, 2005:81-82.
[16] *Idem*, Ibidem.

verbală şi vocală, au o latură semantică şi una pragmatică. Latura semantică relevă informaţii despre referent şi despre starea emiţătorului şi receptorului, iar latura pragmatică descoperă comportamentul ulterior al actanţilor, determinat de informaţia transmisă[17]. În cadrul discursului religios, punctarea acestei ultime laturi devine scopul catehezei religioase, motiv pentru care recitarea pericopelor biblice şi a versetelor din ritual trebuie să dobândească o formă de expresie absolută. Pentru majoritatea religilor lumii şi a manifestărilor ocultiste, absolutizarea mesajului se realizează prin incantare, prin modalizarea vocii în momentul rostirii. Dacă limbajul vorbit şi cel muzical au in comun o succesiune de sunete pe tonalităţi diferite, diferenţa o face cantitatea acestor sunete: cele vocale sunt mult mai variate, iar înălţimea lor se înscrie între două octave, în timp ce înălţimea vocii în vorbire este relativă, iar succesiunea sunetelor limitată. Polifonia, în transmiterea mesajului, impresionează, în timp ce, în vorbire, suprapunerea replicilor sau a sunetelor anulează receptarea mesajului. În vorbire, exprimarea este individuală şi transmiterea mesajului este restrânsă la un unic canal de transmitere, în timp ce prin limbajul muzical se realizează expresia universului subiectiv al omului cu raportare la Divinitate[18]. tensiunea creată între cuvânt şi formula melodică este începutul persuasiunii auditoriului. Dependent de persuasiune este sensul aşa-numitului „discurs muzical"[19]. Sensul limbajului muzical este impregnat de emoţie, este dependent de interpretarea subiectivă şi trebuie clarificat de interpret, transmis şi receptat de ascultător.

Recitarea melodică a pericopelor biblice este întotdeauna urmată de interpretarea exegetică, tematică sau subiectivă a textului, numită în tradiţie omilie, predică tematică sau pareneză[20], după specificul slujbei săvârşite. Predica se fundamentează întotdeauna pe textele biblice citite sau recitate. Formulele melodico-ritmice din recitare au drept scop: evidenţierea unui cuvânt sau grup de cuvinte dintr-un enunţ, anunţarea celor care trebuie să dea replica următoare, prezenţa clară a unui ritm giusto[21]. Prima, din cele trei valori, vizează crearea unei tensiuni care să menţină atenţia receptivă. Relaxarea induce asigurarea împlinirii prin tensiune. Această succesiune de tensiuni şi relaxări compune un discurs muzical[22] cu funcţie fatică şi conativă, iar menţinerea acestor două funcţii asigură realizarea comunicării spirituale şi a persuasiunii spre adeziune. Tensiunea este asigurată de intensitatea sunetului în recitarea melodică, iar o intensitate scăzută conduce la neîmplinire expresivă. Claritatea discursului muzical constă în însuşirea de a rosti adevărul propriu în afara oricărui recurs la „valenţele cuvântului"[23].

---

[17] Vezi Eco, 2005:137.
[18] Vezi Dumitraşcu, 2007:46 ş.u..
[19] *Ibidem*, 72-73.
[20] Vezi Călugăr, 1984.
[21] Drăgoi, 2001:15-16.
[22] Dumitraşcu, 2007:128.
[23] *Ibidem*, 132.

**Tendințe hegemonice sau ecumenice prin discurs muzical religios**

Chiar dintru începuturi, creştinismul a fost surprins de manifestări dezbinatorii ale Bisericii Apostolice. Prima metodă de impunere a noilor doctrine a fost entuziasmarea publicului, consumator de muzică, prin cântări numite de Biserica Ortodoxă eretice. Diferențierile între Biserici apar nu numai la nivel doctrinar, ci şi al interpretării muzicale. Astăzi, protestantismul se axează pe practicarea cântului comunitar, vizând latura exterioară a cultului public şi desacralizarea conținutului. Textul devine un pretext pentru o muzică "în sine"[24], care aparține ascultătorilor, iar nu oficiului public. Muzica substituie extazul comuniunii cu Sfânta Jertfă a lui Hristos, cu o elevată emoție artistică, generată doar de amintirea jertfei lui Hristos. Biserica Catolică a absorbit toate ideile novatoare, relevând o pleiadă de muzicieni teologi, de la Guido D'Arezzo la Vivaldi[25]. Dacă unele culte au renunțat la icoane, introducerea instrumentului muzical în imnologie s-a datorat dorinței de impunere. Biserica Ortodoxă a menținut linia tradițională şi a manifestat reticență inovațiilor, conservând Tradiția şi relevând o puternică spiritualitate.

Manifestările ecumeniste au influențat circulația liberă şi fără interdicții a marilor realizări artistice[26].

**Bibliografie**


1. Călugar, Dumitru, 1984, *Catehetica,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune a Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti [Călugăr, 1984].
2. Drăgoi, Eugen Dan, 2001, *Recitarea Liturgică între tradiție şi inovare,* Editura Episcopiei Dunării de Jos, Galați [Drăgoi, 2001].
3. Dumitraşcu, Ilie, 2007, *Introducere în fenomenologia discursului muzical,* Editura Universității Transilvannia, Braşov [Dumitraşcu, 2007].
4. Eco, Umberto, 2005, *Opera deschisă,* tr. Ionescu, C. M., Editura Paralela 45, Piteşti [Eco, 2005].
5. Fiske, John, 2003, *Introducere în ştiințele comunicării,* tr. Monica Mitarcă, Editura Polirom, Iaşi [Fiske, 2003].
6. Nedelcu, Liliana, 2006, *Exresie şi comunicare în actul interpretative,* Editura Universității Naționale de Muzică, Bucureşti [Nedelcu, 2006].
7. Timaru, Valentin, 2008, *Muzica noastră cea spre ființă,* Editura Galaxia Gutenberg [Timaru, 2008].
8. Vintilescu, Petre, 2006, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual şi cântarea bisericească,* Editura Partener, Galați [Vintilescu, 2006].
9. Voicana, Mircea, Alexandrescu, Lucia-Monica, Popescu-Deveselu, Vladimir, 1976, *Muzica şi publicul,* Editura Academiei Republicii Socialiste România [Voicana, 1976].


[24] Timaru, 2008:38.
[25] *Ibidem*, 39.
[26] *Ibidem*, 40.

# SUBÎNȚELESUL ÎN SLOGANELE ELECTORALE DIN PARLAMENTARELE-2009 (R. MOLDOVA)

**Vitalina BAHNEANU, Aurelia PERU-BALAN**
Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, Republica Moldova

*Cet article est une ébauche concernant le rôle des slogans politiques dans la gestion des sensibilités politiques lors les dernières campagnes électorales en Moldavie. Les auteurs vont répondre a la question: En quoi et en quel sens les slogans, comme moyen de communication de masse, influencent-ils les émotions, les sentiments et les passions politiques des moldaves ? Ceux-ci ne symbolisent qu'un sorte de résume du programme ou l'idéologie du candidat ou du parti politique qu'il représente. Dans ce sens, le slogan électoral qui représente «la marque» du programme électoral, ou «la gestion» des sensibilités politiques, en entendant par la tout ce travail par lequel les acteurs politiques multiples influencent et s efforcent d orienter les affectivités citoyennes. Ils offrent le minimum des informations et tende a mobiliser son électorat a donner son vote dans la faveur d'un ou de l'autre candidat. Le slogan peut être considéré comme Refrain» de la campagne électorale. Tous ces slogans sont très bien construits étant le leitmotiv de la campagne en vigueur.*

Campaniile electorale creează o ambianță vaforabilă şi stimulatoare amplificării discursivității politice. Prin utilizarea celor mai diverse forme de comunicare politică competitorii electorali încearcă să se poziționeze distinct pe piața politică, dar şi să convingă un segment cât mai larg de potențiali votanți în justețea şi oportunitățile propuse de respectivul program politic. În acest sens, sloganul electoral, care reprezintă „marca" programului electoral, oferind minimum de informație, trebuie să mobilizeze electoratul să-şi de-a votul în favoarea unui sau altui candidat. Sloganul este ca un „refren"al campaniei electorale.

Astfel, o singură frază, construită laconic şi dinamic, trebuie să reflecte esența ofertei electorale a subiectului politic. Sarcina *copy-writerilor*, care, de regulă, se ocupă de elaborarea sloganelor electorale [1: p. 135] este de a a transmite pe lîngă sensul literal al sloganului şi un surplus de informație, care poate fi evaluată prin subînţeles, ceea ce nu este altceva decât un model de construcție implicită. Destinatarul, citind, ascultând textul unui slogan, dacă acesta este construit conform rigorilor, trebuie să „completeze" de sine stătător informația transmisă pe această cale. Sloganul finalizat este rezultatul unui exercițiu sofisticat de selectare a limbajului politic, asociat cu linbajul non-politic. Anume „limbajul politic măreşte impactul asupra perceperii de către auditoriu a publicității politice." [2: p.32] Sloganul, asemeni celui mai amplu discurs politic, transmite o parte din informație explicită şi o altă parte a informației codificată. Fenomenul decodificării reprezintă transcrierea informației în limbajul destinatarului. [3: p. 96]

Schematic acest raționament se prezintă astfel:

Mcd----------------- Mr -----------------Mdcd

*Mcd - me saj codificat, Mr – mesaj remis, Mdcd – mesaj decodificat*

Spectrul de posibilităţi lingvistice şi metode verbale de influenţă asupra auditoriului, care pot fi utilizate în publicitatea politică este enorm. Un loc aparte între acestea, însă, le revine construcţiilor implicite. Amplasarea implicitului în textul publicitar ajută destinatorului să «stocheze» un lot mai mare de informaţie social-politică, iar destinatarului îi oferă oportunităţi de evaluare a mesajului politic recepţionat.

În cele ce urmează ne propunem să estimăm valoarea sensurilor implicite, adică a subînţelesurilor, conţinute în sloganele electorale elaborate de concurenţii politici în perioada alegerilor parlamentare din 5 aprilie şi 29 iulie 2009.

Tabelul 4. Sloganele electorale (2009)

| *Denumirea formaţiunii* | *5 aprilie 2009* | *29 iulie 2009* |
|---|---|---|
| PCRM | „Eu votez stabilitatea !" | „Să ne apărăm Patria!" |
| PLDM | „Stop comunism! Verde pentru Moldova!" | „Împreună pentruMoldova!" |
| PL | „Votăm împreună pentru o viaţă mai bună!" | „Pentru libertatea ta!" |
| PD | „Meriţi mai mult!" | „Războiul politic trebuie oprit!" |
| AMN | „Forţa care învinge!" | „Fii stăpîn la tine acasă!" |

Surse: www.pldm.md, www.pl.md, www.amn.md., www.pcrm.md. Elaborat de autor.

În cazul sloganelor electorale una dintre cele mai uzuale tehnici de elaborare este cea a *«informaţiei omise»*. Aceasta pentru că sloganul să-şi păstreze dinamismul necesar, dar totodată să transmită un volum suficient de informaţie în vederea producerii efectului scontat asupra receptorului. Cele mai simple modele de acest gen sunt obţinute prin utilizarea unor asemenea forme verbale precum: *«Mă cunoaşteţi – eu n-o să vă dezamăgesc !»* sau *«Noi ştim ce trebuie să facem !»; «Noi ştim care este soluţia !»*. Sunt clişeiele cele mai des utilizate în camapaniile electorale, inclusiv în spaţiul public autohton.

Evident, cei care cunosc personal candidatul îi atribuie un anumit set de calităţi. Cei care, însă, nu-l cunosc personal, evaluează acest mesaj, oferindu-i propriul conţinut. Verbele utilizate nu reflectă conţinutul unei informaţii concrete despre evoluţia unui proces, nu evocă o sarcină concretă. Prin utilizarea lor destinatorul urmăreşte alt scop şi anume cel de a focaliza atenţia publicului asupra calităţilor şi imaginii candidatului, despre care în textul sloganului nu se spune direct, dar se subînţeleg. [4: p.207] Utilizarea *principiului de contrapunere,* de asemenea, face parte din tehnologiile de *omitere a informaţiei*. De exemplu, *«Votează sau vei pierde !»* Sloganele de acest tip conţin un sens codificat, ascuns cu un subînţeles de avertizare. Se folosesc astfel de grupuri lingvistice sau aşa-numitele *cuvinte de acoperire*, care «ascund» adevăratele intenţii ale concurentului electoral – *schimbări, dreptate etc.* [*ibidem*, p.212] *De exemplu, sloganul PL în alegerile locale din 2007 «Sschimbarea în bine cu PL vine !»*

Dacă e să ne referim la dimensiunile impactului psihologic asupra receptorului, atunci este oportună aşa-numita *tehnică a utilizării substantivelor*

*nedefinite*. De exemplu, «*Nu oricine* îşi poate menţine până la urmă propriile viziuni.» sau «*Oricine* poate lansa o provocare la adresa preşedintelui.» Esenţa impactului psihologic a acestei tehnici constă în transmiterea unui stimulent ascuns, adresat componentei emoţionale a personalităţii alegătorului. Ca rezultat, el trăieşte un sentiment de coparticipare la procesul dat şi prin aceasta primeşte o puternică încărcătură emoţională, pe fondalul căreia orice acţiune a candidatului este apreciată de acesta pozitiv.

La *nivel lexical* tehnologiile de elaborare a sloganelor electorale includ, de asemenea, *jocul fonetic*. Un astfel de exemplu întîlnim în cazul PD în parlametarele -2009:

«*Să ne apărăm Patria ? Sau să le apărăm Partia ? Partia lor nu este Patria noastră !*». Este utilizat un joc fonetic cu ajutorul căruia se face aluzie la lozinca centrală a PCRM - «*Să ne apărăm Patria !*» - şi se mizează pe subînţelesul care reiese din parafrazarea acesteia. Dihotomia *Patria- Partia* conţine o alizie la pseudopatriotismul comuniştilor, aflaţi la guvernare, şi care, de regulă, sunt vorbitori de limbă rusă.

La nivel stilistic, o tehnică de construcţie a sloganului electoral cu utilizarea construcţiilor implicite poate fi considerată *schimbarea sensului şi a contextului*, cînd frază din start conţine un sens dublu, ambiguu sau se construieşte din două părţi care au aceeaşi formă , dar diferă ca sens (un gen de omonimie).

De exemplu, «*Politica – este viaţa mea, dar viaţa mea – nu este numai politică*». Această tehnologie, după cum se observă, se aplică rar sau aproape deloc în sfera publicităţii electorale autohtone.

În continuare să evaluăm subînţelesul din sloganele electorale din tabelul de mai sus:

*Partidul Comuniştilor din R. Moldova:*
*A.“Votez stabilitatea!”*
*B. “Să ne apărăm Patria!”*

În cazul A, sloganul conţine aluzia la faptul, că în Moldova, odată cu accederea la putere a PCRM s-a conturat o atmosferă de stabilitate: exisă “o echipă unită de profesionişti” la guvern, o majoritate comunistă în legislativ, un preşedinte –comunist. Nu există, deci, intrigi şi neînţelegeri între cele trei verigi ale puterii şi alegătorii nu sunt jertvele neînţelegerilor care au dominat în sfera politicului moldovenesc în primii ani de la declararea suvernităţii, adică de guvernare democratică. Democraţii sunt cei care au condus prin intrig. Putem afirma că acest slogan este elaborat conform principiului de contrapunere, deşi partea a doua a textului contrapus este omisă, ea trebuie subînţeleasă şi conţine anume informaţia pe care am evocat-o mai sus. Altfel conţinutul deplin, decodificat al sloganului dat ar fi: “*Sau votez stabilitatea cu PCRM, sau haosul cu democraţii!”*

În cazul B - *“Să ne apărăm Patria*!” - la opinia noastră, dacă facem abstarcţie de componenta politică şi ideologică a mesajului, este cel mai reuşit model de construcţie implicită utilizată într-un text de publicitate electorală în cadrul parlamentarelor 2009. Astfel, codificatorul lasă partea «grea» a informaţiei

pe care vrea s-o transmită decodificatorului pentru compartimentul codificat sau cel al *informației omise*. Textul integral al mesajului remis către electorat ar fi următorul: Patria noastră este în primejdie, independența ta, statalitatea republicii. Această primjdie vine din partea partidelor liberale, care sunt anti-statale și pseudodemocratice. Prin urmare, eventuale accedere la putere a liberalilor presupune un risc enorm pentru viitorul Patriei, pentru păstrarea statalității moldovenești. Un rol important în exemplul evocat îi revine și contextului socio-politic. Vom remarca faptul că majoritatea subiecților electorali și-ai construit managementul comunicațional pornind de la evenimentele din 7 aprilie 2007, cîn protestatarii au devastat sediile parlamentului și ale președinției. Ziua de 7 aprilie a căpătat conotație de simbol politic- un simbol de avertizare a electoratului,- dar a devenit și un punct de pornire în fluxul comunicării electorale din preajma alegerilor anticipate din 29 iulie 2009. Atfel, pentru decodificarea sensurilor implicite un rol importan în are contextul lansării mesajului. Apelul *Să ne apărăm Patria*, dacă nu se produceau evenimnetele din 7 aprilie, nu ar fi avut nici un subînțeles semnificativ și motivațional. Ar fi fost o lozincă, pur și simplu, propagandistică, lipsită de pragmatism politic.

*Partidul Liberal-Democrat:*

*A. Stop comunism! Verde pentru Moldova!"*

*B. Împreună pentru Moldova ! (*domină informația explicită)

În cazul A sunt folosite cuvintele-simboluri: *stop* și *verde,* care se asociază în conștiința destinatorului cu circulația pe o autostradă reglementată cu ajutorul unui semafor. Comunismul trebuie să rămînă în urmă, să se oprească la *roșu*, adică ziua scutinului, mai departe nu se aprinde *verdele* pentru comuniști. Subînțelesul acestui slogan, însă, este foarte imens. Un volum enorm de informație rămâne pe segmentul codificat, adică cade sub incidența sensului implicit. În Moldova există un regim comunist de guvernare. Acesta ține Moldova în stagnare, îi frînează orice gen de evoluție. Numai detașîndu-se de comuniști, care vor rămîne *la roșu,* Moldova ar pute să se miște înaite *la verde* pe calea progresului și a reformelor. Impactul asupra comportamentului electoral este condiționat de tehnica asocierii utilizată de către destinator.

În cazul PL sloganele reprezintă un interes scăzut din perspectiva abordării construcțiilor implicite, deaceea nu ne vom opri la ele.

*Partidul Democrat:*

*A. «Tu meriți ceva mai bun !»jhnnnnnnnn*

*B. «Războiul politic trebuie oprit!»*

În primul caz, textul publicitar vine să transmită destinatarului (electoratului) ideea că acesta duce un mod de trai indecent, adică merită un salariu mau bun, o pensie mai mare, mai multă libertate de expresie, o casă mai luminoasă, un prînz mai copios etc., etc. Aceasta, însă, este partea codificată a informației, care cade sub incidența principiului de *omitere a informației*. Destinatorul nu comunică informația negativă vizavi de nivelul de trai al destinatarului, dar face doar o aluzie la actuala stare de lucruri care nu mai poate fi acceptată, că oamenii merită ceva mai mult și mai bun. Vom remarca, de asemenea, că în cazul elaborării acestui

slogan destinatorul a pus miză şi pe aspectul psihologic al textului, acesta conţinînd un stimulent ascuns pentru fiecare destinatar: *el merită ceva mai bun !*

*B. Războiul politic trebuie oprit!*

Ca şi în cazul A, în cazul B atestăm utilizarea tehnicii de *omitere a informaţiei*. În acest sens, presupusul din textul sloganului dat este următorul: Moldova se confruntă cu un război politic. Pe piaţa politică domină neînţelegerea şi intoleranţa dintre principalii actori politici. Totodată, lipseşte subiectul politic capabil să împace părţile beligerante. O aluzie în acest context este că anume el, destinatorul (cel care lansează sloganul) vine ca un fel de mesia să oprească războiul declanşat în sînul elitei politice moldoveneşti. Impactul psihologic asupra electoratului trebuie să fie unul de liniştire.

*Alianţa Moldova Noastră:*

*A.Forţa care învinge !*

*B.Fii stăpîn la tine acasă !*

În cazul A domină informaţia explicită.

În cazul B imperativul-slogan reiese din anumite circumstanţe politice, cum ar fi: dreptul la libertatea expresiei, dreptul la libertatea întrunirii, discrepanţa dintre cei «de sus» şi «cei de jos», cei «bogaţi» şi «cei săraci» Această frază laconică reprezintă codificarea unui spot de căteva secunde cu următorul conţinut: (selectiv) [..] Comuniştii ne-au promis stabilitate, dar în ţară avem un haos... Comuniştii vor să nu vedem, să nu auzim, să nu ne mişcăm [--]» De aici reiese apelul-slogan «Fii tu stăpîn la tine acasă !»

Concluzionînd, vom afirma că utilizarea eficientă a resurselor lingvistice în cazul elaborării sloganelor electorale, armonizarea tehnicilor semantice şi stilistice – toate acestea sunt necesare pentru asigurarea unui flux comunicaţional autentic. Caracteristicile inedite ale sloganului electoral sunt: laconicitatea expunerii, lucru imposibil fără de utilizarea construcţiilor implicite, identificarea resurselor verbale pentru a facilita procesul de percepere şi evaluare a conţinutului unui slogan politic, utilizarea lexicului social-politic şi a frazeologismelor, utilizarea stereotipurilor lingvistice, clişeielor verbale, lexicului emoţional-expresiv.

Printre tehnologiile de construcţie a sloganelor politice am remarcat următoarele: utilizarea nominalizărilor, «omiterea informaţiei»; utilizarea principiului contrapunerii, revizuirea sensului şi a contextului. Dintre tehnicile sintactice în comunicarea verbală aplicate în publicitatea politică vom nominaliza următoarele: utilizarea principiului cauză-efect.

Printre particularităţile stilistice ale textului în publicitatea politică (sloganul electoral) vom remarca: comparaţia, metafora, metonimia, revizuirea sensului şi a contextului – toate acestea îi dau textului politic expresivitate, emotivitate, expresivitate, care amplifică efectul impactutlui asupra receptorului Totodată, construcţia textului în publicitatea politică nu poate să nu se fundamenteze şi pe cunoscutele tehnici de influenţare psihologică asupra receptorului.

**Bibliografie**

1. Andrei Stoicu, 2000, *Comunicarea politică. Cum se vând idei şi oameni*, Humanitas, Bucureşti.
2. Гринберг Т., 1998, *Политическая реклама: портрет лидера*. Москва РИП- Холдинг.
3. Ляпина Т., 2000, *Политическая реклама*. Киев, ВИРА –Р.
4. Лисовский С. Ф., 2000, *Политическая реклама*, Москva, «Маркетинг».

**Surse internet**

1. www.pldm.md
2. www.pl.md
3. www.amn.md
4. www.pcrm.md

# BLOGOSFERA POLITICĂ – SPAȚIU VIRTUAL AL INTERFERENȚELOR ICONO-TEXTUALE

**Marius-Claudiu PINTILII**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

*Dans notre pays, la médiatisation, le marketing politique et les „nouveaux médias digitaux" (l'Internet, le blog) représentent des manifestations relativement nouvelles du discours politique. Vue ces circonstances, nous nous proposons une analyse sémiotique de quelques blogs actifs des politiciens de Roumanie. Ainsi, nous allons aborder le blog de l'acteur politique dans sa forme particulière de message visual, où les strategies persuasives sont centrées sur la complémentarité de trois types de signes: plastiques, iconiques et linguistiques.*

## 1. Obiectul de cercetare

În România de astăzi, comunicarea politică parcurge un rapid proces de adaptare la noile tehnologii media şi la dinamica pieţei de consum, dacă avem în vedere marketingul politic[1] focalizat pe „valoarea votului". În condiţiile în care imaginea se creează treptat, actorii politici apelează tot mai vizibil la tehnici de comunicare variate în speranţa creşterii şanselor pentru atingerea unui succes electoral. Astfel, politicianul este atent la „reprezentativitate", deoarece aceasta ghidează într-o manieră diplomatică acţiunea de „direcţionare a ofertei politice către un anumit electorat" (Beciu, 2000: 34). El trebuie să-şi facă această ofertă cât mai vizibilă în spaţiul public, prin selectarea anumitor strategii de mediatizare (dezbateri publice televizare, bloguri, editoriale şi articole de analiză, campanii de afişaj, sondaje de opinie ş. a.) care, în funcţie de circumstanţe, pot „să distrugă, să deturneze sau să completeze personajul proiectat de actorul politic" (ibidem, p. 30).

În prezentul studiu, vom realiza o analiză dintr-o perspectivă semiotică a blogurilor active ale unor politicieni din România: Adrian Năstase (PSD), Cătălin Nechifor (PSD), Călin Popescu Tăriceanu (PNL), Bogdan Olteanu (PNL), Elena Udrea (PD-L) şi Sebastian Bodu (PD-L)[2]. Aceste bloguri care mizează pe un contact virtual cu electoratul sunt relevante îndeosebi pentru maniera specială în care se construieşte identitatea politică pe baza interacţiunii textului cu imaginea. Discursul politic este perceput de receptor în ipostaza particulară de „mesaj vizual" (în accepţia lui Martine Joly), întrucât sensul se elaborează prin complementaritatea planului textului cu cel al imaginii. În fond, „orice discurs politic trebuie perceput

---

[1] Derivat din sfera economică a bunurilor de consum, marketingul politic se bazează pe multiple strategii care se referă la segmentarea pieţei, poziţionarea produsului, dezvoltarea mesajului, managementul campaniei de comunicare şi „orientarea de piaţă" (Roşca, 2007, p. 28-39).

[2] Aceste bloguri au fost selectate în vederea analizei în funcţie de o anumită consecvenţă a însemnărilor, inclusiv după campaniile electorale. Numeroase bloguri sunt concepute de politicieni mai ales ca „arme de moment" în competiţia pentru putere, fiind ulterior „uitate": de exemplu, blogul lui Ludovic Orban (http://www.ludovicorban.ro/blog/) sau cel al lui Cristian Diaconescu (http://cristiandiaconescu. wordpress.com/).

drept specia care aparține discursului publicitar (categorie înglobantă), concretizat implicit sau explicit", având ca finalitate persuasiunea ca „abilitate de a folosi simbolurile – pe cele verbale, picturale, gestuale sau muzicale" (v. Frunză, 2007: 102-109). Pe acest fundal, abordarea comparativă a blogurilor se va axa pe analiza semnelor operante în planul imaginii, conform tipologiei avansate de Grupul μ:

a. semne iconice, analogice (imaginea percepută ca reprezentare analogică);

b. semne plastice (unități materiale precum culoarea, forma, compoziția internă);

c. semne lingvistice (imaginea scripturală).

**2. Conceptul de *blog***

Termenul *blog* a pătruns destul de recent în limba română, motiv pentru care nu este înregistrat nici în DEX (1998), nici în DOOM2 (2005). Cu toate acestea, familia lexicală a cuvântului *blog* este destul de numeroasă, fiind constituită din „numeroase împrumuturi şi derivate, stabile sau efemere", dar şi din „multe variante glumețe şi jocuri de cuvinte" (Zafiu, nr. 9 şi 10/2007): numele de agent *blogger* („autorul de bloguri") cu variantele *blogăr*, *bloger* şi *blogher*, *blogar* şi *blogist* (*bloghist*). Sunt întâlnite de asemenea corespondentele feminine *bloggeriță* (*blogeriță, blogheriță, blogăriță*) şi *bloghistă* (*blogistă*). Dintre derivate mai pot fi amintite: adjectivele *blogistic* şi *bloggeristic*, substantivele *bloghism* sau *blogism, bloggerism*, *blogging* („fenomenul producerii de bloguri"), dar şi *blogosferă* („totalitatea blogurilor").

O scurtă şi vagă definiție poate fi găsită totuşi în a IX-a ediție a *Marelui dicționar de neologisme* (2007) al lui Florin Marcu: „jurnal personal online (< engl. *blog*)". Pentru o clarificare terminologică, putem apela însă la *Macmillan English Dictionary For Advanced Learners* (2002), care oferă următoarea explicație: „computing a biographical web log: a type of DIARY (= record of what someone does each day) on a WEBSITE that is changed regularly, to give the latest news. The page usually contains someone's personal opinions, comments and experiences, and provides links to other places on the Internet".

Dorina Guțu subliniază faptul că definirea blogurilor drept jurnale online se dovedeşte insuficientă într-o anumită măsură, deoarece poate fi aplicată numai blogurilor personale, nu şi celor corporatiste. În acest sens, autoarea preferă să definească blogul la un nivel extins: „o pagină web cu o serie constantă, regulată şi cronologică de însemnări (*posts* sau *entry*), despre un subiect sau o multitudine de subiecte", cu precizarea că însemnările sunt alcătuite dintr-o serie de elemente obligatorii: titlul, textul, data de publicare, adresa URL, putând cuprinde şi elemente opționale: fotografiile, fişierele audio, linkurile către alte siteuri (Guțu, 2007: 30). De asemenea, un blog poate fi caracterizat şi prin prezența (opțională) a unor elemente de tipul: aşa-numitul blogroll — „lista de legături/linkuri către bloguri citite şi recomandate de autorul unui blog" (idem, ibidem); „etichetele" (tags) — „cuvinte-cheie cu care bloggerii îşi asociază însemnările" ce facilitează căutarea acestora (*ibidem*, p. 31); feedurile RSS – elemente „compuse dintr-un titlu şi un rezumat al noilor apariții" care „permit cititorilor să fie la curent cu

însemnările sau comentariile nou apărute pe un blog" (Guţu, 2007: 32).

Dincolo de aceste aspecte, o condiţie esenţială a blogului care reliefează caracterul său social este reprezentată de posibilitatea (limitată sau nelimitată) a cititorilor de a trimite comentarii, care sunt moderate de deţinătorul blogului.

Cu privire la numărul total al blogurilor româneşti, în momentul de faţă, nu se pot face decât aproximări, dată fiind lipsa unei centralizări a statisticilor centrate pe anumite platforme de hosting a blogurilor (*Wordpress.com, Blogger.com* şi *Weblog.ro* sunt cele mai populare). Pentru a evita confuziile, vom recurge totuşi la datele oferite de liderul actual în monitorizarea audienţei online din România *trafic.ro*: în perioada 27 iulie 2009 – 2 august 2009, în categoria *Bloguri* din *trafic.ro* apar înregistrate 3495 de site-uri active, accesate de peste 1.500.000 de vizitatori unici.

**3. Blogurile actuale ale politicienilor – modalităţi de conturare a identităţii politice?**

Care să fie oare motivaţia unui politician în demersul său de realizare a unui blog? În prima sa însemnare, dincolo de captarea atenţiei cititorilor prin artificiul sugerării de a nu i se citi blogul, Adrian Năstase îşi justifică ipostaza mai puţin oficială de blogger: „Salut. Astăzi e prima zi pe blog. O să vă spun, din când în când, ce gândesc. Şi, mai ales, ce mă enervează. [...] Nu-l citiţi, ca să nu vă enervaţi şi voi."[1]. Şi Călin Popescu Tăriceanu doreşte ca blogul său să se desprindă de rigorile practicilor politice: „Primul pas a fost site-ul. [...] Blogul va fi mai personal, mai direct, mai interactiv."[2] Pe de altă parte, Bogdan Olteanu atrage atenţia că blogul lui nu va avea un caracter prea intim, fiind mai mult un spaţiu virtual pentru discutarea unor principii, idei: „Nu e un blog personal, nu prea mult, aş spera, ci unul de idei. Aşa că aştept şi public toate ideile, oricât de diferite de ale mele, cu excepţia celor comuniste sau naziste."[3] Poate cel mai clar îşi exprimă opţiunea pentru blog Sebastian Bodu: „spre deosebire de mass-media unde ordinele proprietarului, (auto)cenzura, părerile partizane, intrigile şi atacurile comandate sunt ceva comun, pe blog zic ce vreau, limitele fiind doar bunul simţ, alături de morfologia şi sintaxa limbii române."[4] Aşadar, în general şi la modul ideal, aceşti politicieni îşi exprimă dorinţa mărturisirii, cu ajutorul blogului, a gândurilor, ideilor, a propriilor experienţe politice sau personale, în vederea dezvoltării unei relaţii mai deschise, mai apropiate cu cititorii postărilor[5]. Dar cum aceşti cititori reprezintă, de fapt, potenţiali alegători, lucrurile nu vor sta chiar aşa, blogul ajungând – după cum vom observa – o modalitate de consolidare a propriei imagini

---

[1] http://nastase.wordpress.com/2007/06/21/bine-ati-venit-pe-blogul-meu/

[2] http://www.tariceanu.ro/Blog/CalinPopescuTariceanu/art/34/Pasul-doi-un-blog-cu-voi.html

[3] http://blogolteanu.wordpress.com/2009/01/

[4] http://sebastianbodu.wordpress.com/2008/04/

[5] O prezentare a avantajelor şi dezavantajelor comunicării politice prin intermediul Internetului/blogului poate fi găsită în lucrarea Vioricăi Roşca (2007) şi în cea a Deliei Balaban (2009).

politice şi de distrugere a imaginii oponenţilor politici[1].

Pe acest fundal, vom urmări în continuare diferitele modalităţi prin care semnele iconice, plastice şi lingvistice se intersectează în procesul complex de elaborare a mesajului vizual al blogurilor.

**3.1.** În aceste circumstanţe, semnul iconic, potrivit teoriei lui Ch. Peirce, face trimitere la obiectul său pe baza unei analogii, astfel încât proprietăţile sale corespund într-un anumit fel proprietăţilor obiectului[2]. Prin această prismă, în clasificarea cercetătorului american, imaginile reprezintă o subcategorie a semnelor iconice, alături de diagrame şi metafore. Astfel, reprezentările figurative contribuie la producerea mesajului iconic, generând totodată numeroase conotaţii în urma unor procese de asociaţii.[3]

Cinci din cele şase bloguri avute în vedere sunt personalizate cu fotografiile politicienilor. Excepţia este reprezentată de blogul lui Bogdan Olteanu. Fotografiile orientează interpretarea mesajului în funcţie de o serie de elemente nonverbale precum: poziţia corpului, poziţia capului, mimica, gesturile şi vestimentaţia.

a) În privinţa poziţiei corpului, am constatat trei ipostaze diferite: corpul puţin înclinat înainte (în fotografiile lui Adrian Năstase şi a Elenei Udrea), care implică conotaţia intenţiei de apropiere, de atenuare a distanţei; poziţia dreaptă a corpului (în fotografia lui Tăriceanu), care sugerează verticalitatea, demnitatea; corpul puţin lăsat pe spate (în fotografia lui Sebastian Bodu), care pare să transmită ideea de relaxare.

b) Şi poziţia capului este relevantă pentru conturarea sensului global al imaginii. În unele cazuri, poziţia capului urmează linia înclinată în faţă a corpului (precum la Adrian Năstase şi Elena Udrea) sau linia verticală a acestuia (ca la Tăriceanu). Totuşi, în fotografia lui Sebastian Bodu, deşi corpul este lăsat pe spate, capul apare lăsat puţin înainte, evidenţiind interesul faţă de potenţialul interlocutor. Pe de altă parte, în fotografia lui Cătălin Nechifor, capul lăsat uşor între umeri trădează, în complementaritate cu gestica, căderea pe gânduri.

c) Mimica ilustrează poate cel mai bine starea interioară a „personajelor". Potrivit lucrărilor de semiotică, expresia facială permite identificarea emoţiilor, mimica fiind rezultatul unui ansamblu universal de semne a căror expresie cunoaşte variaţii nesemnificative de la o cultură la alta (v. Danesi, 2000: 91). Funcţiile majore ale semnelor faciale sunt cea de expresie (a emoţiilor), fatică şi conativă (în interacţiunea verbală), acestea putând ocura independent de vorbire, paralel cu

---

[1] Luminiţa Hoarţă Cărăuşu accentuează ideea că „discursul politic este o componentă esenţială a limbajului secolului XXI, limbajul devenind principala armă de atac a adversarului politic" (2007, p. 308).

[2] Distincţia tripartită a lui Ch. Peirce *icon – index – simbol* este prezentată în cele mai mici detalii în cadrul dicţionarului realizat de COMMENS Virtual Centre for Peirce Studies at the University of Helsinki, care reuneşte majoritatea studiilor sale — http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html.

[3] În *Rhétorique de l'image*, Roland Barthes distinge între *mesajul iconic denotativ* (imaginea fotografică a obiectului) şi *mesajul iconic conotativ* (al totalităţii asociaţiilor care constituie imaginea produsului) (1964, p. 40-51).

vorbirea (ca semnale interacționale) sau dependente ori derivate din vorbire (de pildă, mişcările feței în corelație cu vorbirea) (v. Noth, 1998: 402-404).[1]

În privința sprâncenelor, numai în fotografia lui Adrian Năstase, observăm sprânceana stângă ridicată, care poate fi interpretată ca un semn de salut, de recunoștință. Referitor la gură, situațiile diferă de la zâmbetul uşor (Elena Udrea) sau foarte puțin schițat (Adrian Năstase, Tăriceanu) prin care se confirmă disponibilitatea spre dialog, la lipsa totală a zâmbetului (Sebastian Bodu şi Cătălin Nechifor) – expresie a unei stări de seriozitate.

În toate cazurile, privirea este una frontală, premisă a instituirii unei relații interpersonale, a interesului față de interlocutor.

d) La nivelul gesturilor, poate fi decodificat un limbaj fascinant care funcționează de fapt în baza unor „imagini gestuale": „Le signe linguistique change alors de modalité, son signifiant n'est plus une <image acoustique> mais une <image gestuelle> selon les termes même de F. de Saussure, qui estimait que la nature vocale du signe linguistique était <secondaire dans le problème du langage>, <les hommes auraient pu aussi bien choisir le geste>" (Bouvet, 1997: 7).

Gestica este, aşadar, producătoare de imagini ale căror semne sunt percepute vizual.

Gesturile apar doar în fotografia de pe blogul lui Cătălin Nechifor: mâna dreaptă care îi sprijină bărbia, acoperind buzele cu arătătorul este un semn al meditației şi, într-o anumită măsură, al îngrijorării.

e) Vestimentația este de asemenea purtătoare de sens, variind de la un caz la altul. În general, actorii politici au o îmbrăcăminte elegantă, serioasă pentru a crea o anumită prestanță specifică ipostazei politice de reprezentare: bărbații poartă sacouri şi cămăşi cu cravată/malete (Tăriceanu, Cătălin Nechifor, Sebastian Bodu), iar femeile costume sobre şi rafinate (Elena Udrea). Remarcăm totuşi că, în poza blogului său, Adrian Năstase poartă o cămaşă simplă descheiată la gât, conturându-se astfel o postură informală a politicianului blogger.

**3.2.** În cristalizarea mesajului vizual al blogului, semnele iconice sunt complementare cu cele plastice. Dintre acestea, cele mai relevante, în analiza de față, sunt compoziția internă şi culorile.

a) Compoziția sau „geografia interioară a mesajului vizual" reprezintă modalitatea specifică de dispunere a elementelor imaginii, astfel încât să se ajungă la o unitate a ansamblului.

În cazul blogurilor, „mesajul vizual" (ca imagine globală a blogului şi nu redus la fotografia actorului politic) este structurat în general în funcție de constrângerile tehnice ale platformei de hosting, respectând, de fapt, nişte tipare structurale. Astfel, întrucât blogurile lui Adrian Năstase, Bogdan Olteanu şi Sebastian Bodu sunt construite pe aceeaşi platformă (*Wordpress.com*), principiile compoziționale nu diferă prea mult. În acest sens, putem identifica următoarea structură tripartită:

[1] Merită menționat faptul că limbajul feței a fost supus chiar unor metode riguroase de cercetare de către P. Ekman şi W. V. Friesen, care au recurs la descrierea mişcărilor feței văzute ca efecte ale acțiunii muşchilor faciali (v. J. Cosnier şi Alain Brossard, 1984, p. 101-124).

- partea de sus a paginii blogului cuprinde chenarul cu numele deținătorului blogului şi/sau mottoul acestuia;

- sub acest chenar de identificare, apar (una sub alta) însemnările actorilor politici (uneori chiar fişiere video) cu titlul, data şi autorul acestora, la finalul cărora pot fi postate comentarii de către cititori;

- în partea dreaptă, sunt dispuse într-o colonă diverse secțiuni, care variază uşor de la un blog la altul: *Pagini*, *Arhivă*, *Blogroll*, *Comentarii recente*, *Categoriile însemnărilor*, *Topul articolelor*.

Şi blogul lui Cătălin Nechifor prezintă aproape aceleaşi particularități structurale, deşi platforma blogului său este diferită (*Blogger.com*). Spre deosebire de celelalte bloguri, în acest caz, fotografia politicianului nu mai apare în chenarul de prezentare, ci în coloana din partea dreaptă, împreună cu propriul CV.

Cele trei elemente compoziționale pot fi regăsite şi în cadrul blogurilor Elenei Udrea şi al lui Călin Popescu Tăriceanu, în ciuda faptului că acestea nu sunt elaborate pe platforme speciale de hosting, ci sunt incluse ca secțiuni în site-urile personale. Trebuie totuşi menționat că apar noi elemente în coloana dreaptă: clipul electoral, sondajul (Tăriceanu) sau agenda zilei (Udrea).

b) Un alt element plastic esențial pentru receptarea adecvată a sensului mesajului vizual îl constituie culorile. Desigur, politicienii vor opta în blogurile lor mai ales pentru culorile specifice partidelor din care fac parte. De altfel, sintagma „culoare politică" face trimitere la apartenența la un partid politic, deci, la o anumită ideologie. În această direcție, constatăm că, în fotografiile membriilor PSD, roşul apare fie ca o culoare a vestimentației (Adrian Năstase), fie ca o culoare a fundalului fotografiei (Cătălin Nechifor) şi că însemnările sunt postate pe un fundal alb. Se ştie că Partidul Social Democrat preferă combinația roşu-alb pentru a marca apartenența la Partidul Socialiştilor Europeni şi la tradiția social-democrată europeană. Cu toate acestea, chenarul blogului lui Cătălin Nechifor este verde-deschis, fapt explicabil poate prin intenția de îmbinare a culorilor complementare. De asemenea, membrii PNL Călin Popescu Tăriceanu şi Bogdan Olteanu optează, în cadrul blogurilor, pentru culorile partidului albastru-galben, această combinație cromatică fiind utilizată fie numai în chenarul de prezentare (Olteanu), fie pe întreaga pagină (Tăriceanu). În cazul blogului Elenei Udrea, culorile PD-L sunt predominante, fundalul albastru îmbinându-se cu bara portocalie a site-ului. Cu o situație aparte ne confruntăm când accesăm blogul lui Sebastian Bodu, deoarece chenarul albastru pe un fundal alb nu sugerează apartenența politică la PD-L.

**3.3.** În analiza semnelor lingvistice din planul imaginii, vom restrânge observațiile la chenarul de prezentare din cadrul blogului, deoarece acesta funcționează, într-o anumită măsură, ca o imagine publicitară. Or, în interpretarea acestui tip de imagine, mesajul lingvistic are rolul de a orienta receptorul, printr-o completare firească a expresiei polisemantice a imaginii. Textul şi imaginea devin la acest nivel consubstanțiale, rezultând o sinteză dinamică ce conturează aspecte ale identității politice a deținătorului blogului.

Chenarul de prezentare al bloggerilor politicieni include, de obicei, pe lângă numele acestora, diferite tipuri de mesaje lingvistice:

• mesaje specifice reclamei prin care se doreşte flatarea consumatorului, în cazul de faţă, a potenţialului alegător. Astfel, mesajele de pe blogul lui Adrian Năstase: „Cititorii mei sunt mai inteligenţi decât scriitorii altora", „Blog cu acord intelectual, conţinut implicit" sugerează ideea că receptorii blogului său aparţin elitelor, distingându-se de ceilalţi prin nivelul intelectual ridicat. Desigur, este vorba despre un artificiu de captare a atenţiei şi de măgulire intenţionată a cititorilor.

• mesaje intertextuale (cu nuanţă ironică) de tipul celui din blogul lui Sebastian Bodu: „Nu contează cât de lung ai părul". Trimiterea la melodia *Vinovaţii fără vină* a formaţiei Pasărea Colibri are aici o funcţie de autocaracterizare implicită, întrucât – în urma reactualizării continuării „Important e cât de mult gândesc" sau „Important e cât şi cum gândesc" – se transmite cititorului ideea că europarlamentarul PD-L este o persoană inteligentă. Şi Adrian Năstase apelează la autocaracterizare prin asocierea numelui său cu trei cuvinte: „ministru, prim-ministru, blogger".

• mesaje sub forma sintagmelor. Blogul lui Bogdan Olteanu conţine în chenar o simplă sintagmă („idei liberale"), care marchează în mod direct apartenenţa politică, subliniind indirect disponibilitatea pentru schimbul de opinii cu cititorii.

• mesaje sub forma citatelor. Dintre politicienii avuţi în vedere, doar Elena Udrea a preferat un astfel de mesaj de întâmpinare în latină: „omnia mea mecum porto", sugerând în această manieră importanţa spiritului (un citat poate nu tocmai adecvat pentru blogul unui politician din România de astăzi dominată de interesele materiale).

• mesaje sub forma opiniilor personale precum în cazul lui Călin Popescu Tăriceanu („Promovăm o Românie mândră şi prosperă") sau al lui Cătălin Nechifor („...mai vedem noi, adică tu şi cu mine..."). În ambele situaţii, remarcăm folosirea persoanei I plural, ce poartă conotaţiile solidarităţii dintre politicianul care reprezintă şi cetăţeanul reprezentat.

Totodată, un rol semnificativ în construirea mesajului lingvistic al imaginii revine chiar imaginii cuvintelor. Modalitatea de reprezentare a caracterelor se dovedeşte a fi variată, în funcţie de gradul de accentuare a semnelor lingvistice: de la caracterele drepte (citatul „omnia mea mecum porto" — blogul Elenei Udrea; sintagma „idei liberale" — blogul lui Bogdan Olteanu; enunţul „...mai vedem noi, adică tu şi cu mine..." — blogul lui Cătălin Nechifor) la caracterele italice (mottoul blogului lui Adrian Năstase: „*Cititorii mei sunt mai inteligenţi decât scriitorii altora*") sau la caracterele aldine/cursiv-aldine/extra-bold (numele „**ADRIAN NĂSTASE**"; afirmaţia lui Călin Popescu Tăriceanu „***Promovăm o Românie mândră şi prosperă.***"; sintagma „**Blogul lui Olteanu**").

În concluzie, blogul actorului politic este elaborat în virtutea unei relaţii complexe între cuvânt şi imagine, interferenţa acestora conducând spre crearea sensului global.

**Bibliografie**

**A.Surse Internet**

1.http://nastase.wordpress.com/
2.http://catalinnechifor.blogspot.com/
3.http://www.elenaudrea.ro/blog/
4.http://blogolteanu.wordpress.com/
5.http://sebastianbodu.wordpress.com/
6.http://www.tariceanu.ro/Blog/CalinPopescuTariceanu.html

**B. Dicționare**

1.Academia Română — Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan", 1998, *Dicționarul explicativ al limbii române* (*DEX*), ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București [= DEX].
2.Academia Română — Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti", 2005, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, ed. a II-a rev., Univers Enciclopedic, București [= DOOM2].
3.Danesi, Marcel, 2000, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, University of Toronto Press, Toronto [= EDS].
4.Marcu, Florin, 2007, *Marele dicționar de neologisme*, ed. a IX-a rev., Editura Saeculum Vizual, București.
5.Rundell, Michael (ed.), 2002, *Macmillan English Dictionary For Advanced Learners*, Macmillan Publishers Limited, Oxford.

**Literatura de specialitate**

1.Balaban, Delia, 2009, *Comunicare mediatică*, Editura Tritonic, București.
2.Barthes, Roland, 1964, *Rhétorique de l'image*, în „Commnunications", nr. 4, p. 91-135.
3.Beciu, Camelia, 2000, *Politica discursivă. Practici politice într-o campanie electorală*, Editura Polirom, Iași.
4.Beciu, Camelia, 2002, *Comunicare politică*, Editura Comunicare.ro, București.
5.Bouvet, Danielle, 1997, *Le corps et la métaphore dans les langues gestuelles. À la recherche des modes de production des signes*, L'Harmattan, Paris.
6.Cosnier, Jacques; Brossard, Alain, 1984, *La communication non verbale*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niestlé.
7.Frunză, Monica, 2007, *De l'argumentation à la persuasion dans le discours publicitaire français*, Casa editorială Demiurg, Iași.
8.Guțu, Dorina, 2007, *New Media*, Editura Tritonic, București.
9.Hoarță Cărăușu, Luminița, 2007, *Discursul politic românesc actual. Elemente de pragmatică lingvistică aplicată*, în Analele Universității „Al. I. Cuza", Iași, Secțiunea III e., Lingvistică, Tomul LIII/2007, Editura Universității „Al. I. Cuza" Iași.
10. Joly, Martine, 1998, *Introducere în analiza imaginii*, Editura All Educational, București.
11. Nöth, Winfried, 1998, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press.
12. Roșca, Viorica, 2007, *Mediatizarea discursului electoral*, Institutul European, Iași.
13. Zafiu, Rodica, 9 martie 2007, *Blog*, în „România Literară", nr. 9, Internet: http://www.romlit.ro/blog.
14. Zafiu, Rodica, 16 martie 2007, *Bloguire*, în „România Literară", nr. 10, Internet: http://www.romlit.ro/blog.

# FORME ALE DISCURSULUI RELIGIOS DIN CADRUL CULTULUI ORTODOX

**Maria-Mihaela DĂRESCU**
Şcoala Doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

*The cult has always existed in all religions but practicing it varies from one religion to another. From a theological point of view, the cult represents all the messes performed according to an order established by the church. Within the Christian-Orthodox cult, the religious discourse can be encountered in the form of the sermon. In the literature of the field we can find the following forms of religious discourse specific to the Christian-orthodox cult: the homily, the sermon proper, the encomium and the parenesis.*

Oamenii din toate timpurile şi spaţiile au simţit nevoia de a intra în legătură cu Dumnezeu, cu Creatorul lor pentru a-L preamări, de a-I mulţumi şi de a-L ruga. Cultul a existat dintotdeauna în toate religiile, însă practicarea lui variază de la o religie la alta. Termenul de cult provine din latinescul „colo-colere-cultum, care înseamnă a cultiva, a respecta, a adora"[1]. În înţeles teologic cultul reprezintă toate slujbele care se desfăşoară după o anumită rânduială stabilită de Biserică şi care este cuprinsă în Tipic. Scopul slujbelor este stabilirea unei legături între creatură şi Creator, între om, coroană a creaţiei şi Dumnezeu şi primire harului dumnezeiesc prin săvârşirea lor. Cultul creştin ortodox uneşte în chip tainic cerul cu pământul, de aceea „cultul creştin şi îndeosebi Sfânta Liturghie este asemanată cu o minunată scară pe care se pogoară darul lui Dumnezeu la noi, iar noi ne înălţăm la El ca să ne înpărtăşim din aceste daruri"[2]. Creştini se înalţă spre Dumnezeu prin rugăciune, iar Dumnezeu coboară la noi prin jertfa euharistică din cadrul Sfintei Liturghii.

După fiinţa sau esenţa sa, cultul poate fi clasificat astfel[3]: intern, când sentimentele de iubire, de evlavie şi de respect faţă de Dumnezeu rămân în interiorul sufletelor credincioşilor şi extern când aceste sentimente din interiorul sufletului sunt exteriorizate. Între cele două forme ale cultului, intern şi extern, trebuie să existe o strânsă legătură, deoarece „cultul intern, lipsit de formele externe de manifestare, nu poate să vieze"[4], în timp ce cultul extern fără existenţa acestor sentimente lăuntrice „degenerează în forme goale şi lipsite de conţinut religios, în ritualism, formalism"[5]. În funcţie de numărul persoanelor care îl practică, cultul poate fi: personal sau particular şi public sau colectiv.

În cadrul cultului creştin ortodox, discursul religios îl întâlnim sub forma predicii. Termenul de predică provine din cuvântul latinesc *predico, -are, -avi,*

---

[1] Ene, Branişte, Ecaterina, Branişte, 2001, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Edit. Diecezană, Caransebeş, p. 122.
[2] Vasile, Coman, 1963, *Însemnătatea cultului creştin*, în Mitropolia Ardealului, nr. 9-10, p. 747.
[3] Cf. Ene, Branişte, 2002, *Liturgica generală*, vol 1, Edit. Episcopiei Dunării de Jos, Galaţi, p. 41.
[4] Ene, Branişte, *Liturgica generală*, vol 1, p. 42.
[5] *Idem, ibidem.*

-*atum,* care înseamnă „a face cunoscut, a spune cu glas tare, a spune de față cu alții, a lăuda"[1]. Predica din cadrul cultului ortodox este așadar o modalitate prin care se face cunoscută învățătura Mântuitorului Iisus Hristos. Înainte de Înălțarea Sa la cer, Hristos îi îndeamnă pe Sfinții Apostoli să vestească învățătura Sa tuturor oamenilor „ca toți oamenii să se mântuiască și la cunoștința adevărului să vină" (I Timotei, 2, 4) zicând: „Mergând, învățați toate neamurile, botezîndu–le în numele Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh" (Matei, 28,19). De-a lungul timpului, discursul religios a reprezentat principala formă de vestire a cuvântului lui Dumnezeu. Această misiune de propovăduire a cuvântului lui Dumnezeu este îndeplinită de Sfinții Apostoli imediat după pogorârea Duhului Sfânt, „stând Petru cu cei unsprezece, a ridicat glasul și le-a vorbit..." (Faptele Apostolilor 2,14). Așadar încă din prima zi a Bisericii creștine, Sfinții Apostoli au îndeplinit îndemnul dat de Hristos, iar astăzi această misiune este continuată de către preoții sfintelor altare.

Potrivit scrierilor scripturistice și patristice, predica a fost dintru începuturi o parte componentă a cultului creștin „în ziua întâi a săptămânii (Duminica) adunîndu-ne noi să frângem pîinea, Pavel, care avea de gînd să plece a doua zi, a început să le vorbească și a prelungit cuvîntul lui pînă la miezul nopții" (Faptele Apostolilor 20,7), „și stăruiau în învățătura apostolilor și în împărtășire, în frângerea pîinii și în rugăciuni" (Faptele Apostolilor 2,42). La aceste mărturii scripturistice se adaugă și cele ale Sfinților Părinți „Iar în așa-zisa zi a soarelui, se face adunarea tuturor celor ce trăiesc la orașe sau la sate și se citesc Memoriile apostolilor sau scrierile profeților, câtă vreme îngăduie timpul. Apoi, după ce cititorul încetează, întâistătătorul ține un cuvânt prin care sfătuiește și îndeamnă la imitarea acestor frumoase învățături"[2]. Din mărturiile scripturistice și din cele ale Sfinților Părinți putem constata așadar că predica a fost ținută dintru începuturi în atmosfera liturgică a slujbelor din cadrul cultului creștin. Toate discursurile religioase din afara cultului iau forma conferinței, prelegerilor sau a lecțiilor de religie.

În literatura de specialitate[3] întâlnim următoarele forme ale discursului religios din cadrul cultului creștin ortodox: **omilia, predica propriu-zisă, panegiricul și pareneza**.

O prima formă a discursului religios o constituie omilia. Lucrările de specialitate vorbesc despre două forme de omilie: **omilia mică și omilia mare. Omilia mică** explică pericopa evanghelică, pericopă care a fost citită în cadrul Sfintei Liturghii, pentru ca ea să fie înțeleasă în mod corect de către toți credincioși participanți la slujbă, dar și pentru „zidirea" lor sufletească. Explicarea Evangheliei se face verset cu verset, potrivit învățăturilor Sfinților Părinți, realizându-se astfel o exegeză a textului, de aici și denumirea care se dă acestui tip de omilie, omilie

---

[1] Ene, Braniște, Ecaterina, Braniște, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase,* p. 384.
[2] *Apologeți de limbă greacă,* trad. de Pr. Prof. T. Bodogae, Pr. Prof. Olimp Căciulă, Pr. Prof D. Fecioru, Editura IBMBOR, București, 1980, p. 71.
[3] *Cf.* Vasile, Gordon, 2001, *Predica ocazională,* Edit. IBMBOR, București, p. 23; D., Voniga, *Omiletica sau Studiul Oratoriei Bisericești,* Editura Tipografia Nouă, Orăștie, 1906, p. 196; Nicolae, Petescu, 1997, *Omiletica,* Ed IBMBOR, p. 110, Costachi, Grigoraș, 2000, *Propovăduiți Evanghelia la toată făptura,* Editura Trinitas.

exegetică. Momentul rostirii omiliei exegetice îl constituie sfârşitul Sfintei Evanghelii, iar nu la sfârşitul Sfintei Liturghii aşa cum se întâmplă uneori. Activitatea de explicare a Sfintei Scripturi o întâlnim şi la Mântuitorul Iisus Hristos, care „a intrat în ziua sâmbetei în sinagogă şi S-a sculat să citească…Şi închinzând cartea… El a început a zice către ei: Astăzi s-a împlinit Scriptura aceasta în urechile voastre. (Luca, 4, 16, 20-21).

**Omilia mare,** numită în lucrările de specialitate tematică sau sintetică, analizează o singură temă aleasă din Sfânta Evanghelie a zilei respective. Indiferent de tipul de omilie rostită, ea trebuie să fie clară, să fie adaptată puterii de înţelegere a credincioşilor, căci numai astfel îşi va putea atinge scopul, ca toţi creştinii să ajungă la cunoştinţa adevărului.Un conţinut omiletic „savant" împiedică recepterea ei de către creştini şi ca atare învăţăturile transmise de preot nu pot fi puse în aplicare.

O altă formă a discursului religios din cadrul cultului creştin ortodox o constituie **predica propriu-zisă**. Această formă de discurs „analizează" o singură învăţătură, care poate fi: dogmatică, morală, liturgică istorică, etc.Termenul de predică ca denumire, iar nu ca practică a fost popularizat de Lactanţiu[1]. La noi „s-a însuşit termenul de predică nu pentru atitudine ostilă omiliei, ci pentru latinitatea exprimării"[2]. În funcţie de conţinut, predica poate fi: **dogmatică, morală, liturgică, istorică** etc.

**Predica dogmatică** prezintă un adevăr dogmatic. Prezentarea acestui adevăr trebuie să fie în acord cu învăţătura Bisericii Ortodoxe. Ea este necesară credincioşilor pentru ca aceştia să cunoască şi să mărturisească învăţăturile fundamentale ale Bisericii Ortodoxe. Acestă predică poate fi rostită, de exemplu, în ziua Pogorârii Duhului Sfânt, în ziua cinstirii Sfintei Treimi când se poate transmite credincioşilor învăţătura despre Persoanele Sfintei Treimi.

**Predica morală** „tratează adevărurile de morală creştină"[3]. Scopul lor este de a-i determina pe credincioşi să practice virtuţile. În cadrul acestor predici, preotul poate sublinia cât de plăcută este virtutea înaintea lui Dumnezeu şi că virtutea este o treaptă spre împărăţia lui Dumnezeu.

**Predica liturgică** - este în sens larg, orice predică, deoarece este o componentă a cultului creştin ortodox, iar în sens restrâns, predica liturgică are ca scop explicarea cultului creştin ortodox. În cadrul unei predici liturgice, preotul se poate referi: la biserică, ca lăcaş de închinare, familiarizându-i pe credincioşi cu semnificaţia acestui loc şi la lucrările sfinte liturgice care se realizează în biserică (despre rostul rugăciunii, a îngenuncherii din timpul slujbei, a închinării la sfintele icoane, etc.). Rolul predicii liturgice este de a-i „integra pe ascultători în viaţa liturgică, în trăirea dogmei bisericeşti"[4].

**Predica istorică** înfaţişează diferite momente din viaţa Bisericii (întemeierea Bisericii Creştine, persecuţiile la care au fost supuşi creştinii, etc.).

---

[1] *Cf.* Mihail, Bulacu, 1946, *Omilia despre predică a Sfântului Ioan Hrisostom,* Editura Tipografia Cărţilor, Bucureşti, p. 20.
[2] Mihail, Bulacu, *Omilia despre predică a Sfântului Ioan Hrisostom,* p. 20.
[3] Nicolae, Petrescu, *Omiletica*, p. 119.
[4] Ion, L. Băjău, 2004, *Omiletică specială*, Editura Universitaria, Craiova, p.117-118.

Aceste predici pot fi rostite, de exemplu, în duminica Pogorârii Duhului Sfânt, când li se poate vorbi credincioşilor despre întemeierea Bisericii Creştine; la prăznuirea unor sfinţi martiri ca de pildă: Sfântul Mare Mucenic Gheorghe, Sfântul Mucenic Dimitrie Izvorâtorul de Mir, etc. când se poate prezenta credincioşilor participanţi la slujbă chinurile pe care le-au suferit creştinii pentru apărarea credinţei celei adevărate. În cadrul acestor predici, preotul poate sublinia marea iubire şi purtare de grijă a lui Dumnezeu faţă de întreaga creaţie şi în special faţă de om, coroana creaţiei.

**Predica biblică** are „drept scop principal prezentarea generală, sub formă de narratio plena a cărţilor Sfintei Scripturi[1]. În predica biblică, preotul poate folosi atât scrierile Vechiului Testament, cât şi pe cele ale Noului Testament, deşi de-a lungul timpului au existat opinii de „respingere" a Vechiului Testament din predică sau de folosire a Vechiului Testament „fără discernământ"[2].

În vechime **panegiricul** „se numea discursul care se ţinea în adunările generale ale grecilor"[3]. Acesta începea cu o laudă la adresa zeilor şi a oraşului în care se ţinea, iar mai târziu el începe cu lăudarea celor mai prestigioase persoane prezente la discurs[4]. În creştinism conţinutul panegiricului se schimbă, el este discursul prin care se cinsteşte un eveniment din istoria mântuirii (Naşterea, Invierea Domnului, etc.) sau se cinsteşte un sfânt. De regulă, cele mai frecvente şi cele mai frumoase panegirice sunt cele în cinstea Maicii Domnului. Panegiricul trebuie să sublinieze doar acele virtuţi, care îi sunt specifice sfântului despre care se vorbeşte. Scopul acestui discurs este de a oferi credincioşilor exemple de vieţuire creştină, exemple de viaţă în acord cu voia şi vrerea lui Dumnezeu, care vrea „ca toţi oamenii să se mântuiască şi la cunoştinţa adevărului să vină" (I Timotei, 2, 4) şi de a-i îndemna pe credincioşii, care ascultă să le urmeze exemplu printr-o viaţă plăcută lui Dumnezeu.

Biserica Ortodoxă Română a fost întotdeauna alături de credincioşii ei, de la naştere până la înmormântare, în momentele de bucurie cât şi în momentele de întristare bucurându-se cu cei care se bucură şi încurajându-i pe cei aflaţi în suferinţe, prin cuvânt şi prin slujbele pe care aceştia le solicită. Predicile rostite în afara slujbei Sfintei Liturghii poartă numele de **pareneze.** Ele pot fi rostite de către preot în diferite momente din viaţa parohiei, momente de bucurie sau de întristare (la instalarea noului preot în parohie, la vizita episcopului, la Botez, la Cununie, la Înmormântare, etc.). Fiind ţinute cu diferite ocazii, parenezele poartă şi numele de predici ocazionale. Parenezele, de regulă, sunt scurte, iar conţinutul parenezei este în strânsă legătură cu momentul în care se ţine, transmiţând fie bucuria prilejuită de evenimentul respectiv, fie durerea.

Indiferent de tipul de discurs religios, el trebuie să fie clar, să fie adaptat puterii de înţelegere a credincioşilor, căci numai astfel îşi va putea atinge scopul „ca toţi oamenii să se mântuiască şi la cunoştinţa adevărului să vină" (I Timotei, 2, 4).

---

[1] Costachi, Grigoraş, 2000, *Propovăduiţi Evanghelia la toată făptura,* Editura Trinitas, p. 44.
[2] *Cf.* Costachi, Grigoraş. *Propovăduiţi Evanghelia la toată făptura,* p. 44-45.
[3] George, Aramă, 1930, *Elemente de omiletică specială*, Editura Librăriei Principele Carol, p. 212.
[4] Cf. George, Aramă, *Elemente de omiletică specială*, p. 212.

Un conținut „savant" împiedică recepterea lui de către creștini și ca atare învățăturile transmise de către preot nu pot fi puse în aplicare.

**Izvoare**

1. *1980, Apologeți de limbă greacă,* trad. de Pr. Prof. T. Bodogae, Pr. Prof. Olimp Căciulă, Pr. Prof. D. Fecioru, Editura IBMBOR, București.
2. *Biblia, 1990*, tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, Editura IBMBOR, București.

**Bibliografie**

1. Aramă, George, 1930, *Elemente de omiletică specială,* Editura Librăriei Principele Carol.
2. Băjău, Ion, 2004, *Omiletică specială,* Editura Universitaria, Craiova.
3. Braniște, Ene, 2002, *Liturgica generală*, vol. 1, Editura Episcopiei Dunării de Jos, Galați.
4. Braniște, Ene, Braniște, Ecaterina, 2001, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană, Caransebeș.
5. Bulacu, Mihail, 1946, *Omilia despre predică a Sfântului Ioan Hrisostom,* Editura Tipografia Cărților, București.
6. Coman, Vasile, 1963, *Însemnătatea cultului creștin*, în Mitropolia Ardealului, nr. 9-10.
7. Gordon, Vasile, 2001, *Predica ocazională,* Editura IBMBOR, București.
8. Grigoraș, Costachi, 2000, *Propovăduiți Evanghelia la toată făptura,* Editura Trinitas.
9. Petescu, Nicolae, 1997, *Omiletica*, Editura IBMBOR, București.
10. Voniga, D., 1906, *Omiletica sau Studiul Oratoriei Bisericești,* Editura Tipografia Nouă, Orăștie.

# TEACHING AND LEARNING COMMUNICATION WITHIN VIRTUAL ENVIRONMENTS

**Diana POPA**
Colegiul Național „Gh.Vrânceanu", Bacău
**Mihaela-Alina CHIRIBĂU-ALBU**
Colegiul Național „Ferdinand I", Bacău

*Since communication, with all its forms - be it verbal, nonverbal or paraverbal - represents more than a key competence nowadays, as is the paradigm of our nowadays life, sure to lead us to personal growth and professional satisfactions, the aim of this paper is to tackle the issue of teaching students and adults to convey emotions and reduplicate themselves not only on a day to day basis but also in the virtual world. Along with a brief references to the uses of virtual communication within the education field, we take into account the potential employing new technologies in language learning, input procedures and aspects related to the implementation of information and communication technology into the teaching-learning process.*

Virtual environments give way to new models of learning. "Second Life" and Moodle represent such new alternatives to traditional approaches on education, bringing teachers and students closer together.

Despite its layout, "Second Life" is not a game, it is a persistent virtual world suitable for learning. It comes in two versions, the "adult" one, not censored and a teen version which has strict controles over who cand use it and close guiding of potentially unsuitable content. When starting using "Second Life" an *avatar* needs to be created. This character represents the virtual version of the real person and it can visit various *sims* (simulations based in areas of virtual land). Within "Second Life" the *avatar* can do many kinds of activities: study at a university, visit a museum, go skiing, meet friends and chat etc. This content is not made by the proveiders but is entirely user created. It takes a while to learn to use "Second Life" – typically the first hours are taken up with learning basic movement and viewing controls and with exploring different environments. Applications allow the *avatar* freedom of speech, movement and interaction as he/she can walk, talk, change clothing, hairstyle but most importantly communicate with other avatars.

"Second Life" relies on four basic elements: proactivity (*avatars* must be "doing" something at all times), interaction (*avatars* must be interacting with the environment, tools, objects and others while working), collaboration (*avatars* must be working in groups which become communities of practice, supported by the facilitator) and constructivism (*avatars* must engage with experiment, test and explore activities without predefined learning paths, methodologies and solutions).

Users feel they are part of the virtual community, reflect on their role and context within the engagement (imagination) and negotiate their role within the community so that they can work collaboratively and gain more than if they were operating individually. Second Life offers opportunities for this level of engagement through avatar communications which has not been possible with

online 2D text based interaction previously because the 3D constructed environment and visual/kinesthetic sense of 'body' and 'place' allows students to interpret this environment through their physical sense of presence, space and self gleaned from the real world. In this way the community of practice can be seen to underpin learning on the island in formal and informal contexts.

"Second Life" is seen as a great tool for immersing students in an environment where they can explore, experiment and discuss without the barriers that real life can present. Activities that could prove expensive or dangerous in real life can be simulated at lower cost and risk than in real life. If the teacher wishes to create a lesson about animals there are virtual zoos, if he/she wants to practise shopping language there are "real" (well, virtual but real) shops to visit and buy things. Students reluctant to speak up and take part in face to face discussions can find the virtual world an easier place to contribute in. Both teacher and students escape traditional routine classes to visit various places in order to practise speaking, language functions and discourse elements. There are multiple advantages: visual support, voice etc. But most importantly, students are "hidden" behind the *avatar* which lessens the burden of stress. Besides being entertaining and highly engaging, "Second Life" also has the quality of supporting crosscurricular approaches on learning as students can cross the barriers of their real school, of language and subject content. The virtual classroom enables geographic barriers to be broken down and a sense of community to be built amongst disperses students. On a higher level, it can improve students' social skills such as tolerance, communication, adaptability, self-esteem, self-confidence etc. Interactivity and social networking are built into learning activities used in the virtual environment. Vygotsky emphasized that social interaction plays a primary role in the development of learner understanding of the subject matter. Through this understanding of cognitive development and the proximal zone for the development of understanding as structured by the learner, instructor, and surrounding influences, the environment is fundamental to providing the structure in which learning can take place.

Learners are motivated to join the community of practice and therefore motivated to participate in the learning activities in a way that also does not happen with asynchronous activities because they instantly have metaphors they can understand – talking, sitting, moving for example – and because the learning is done by the group not to the group. A 3D online virtual universe such as "Second Life" offers extensive opportunities for fantasy as well – *avatar* identity becomes a central element of the fantasy and the control offered by the environment. This also leads inevitably to the heuristic of 'interpersonal motivation' since, as has already been established, this is fundamental to Second Life.

*"Second Life"* virtual environment is becoming significantly common within education institutions many of which have already set up a virtual campus, conducting virtual lessons in Second Life, enabling students to meet, attend classes, and create content together. Many educational establishments are now using *Second Life* as a meeting space, research various teaching and learning opportunities, test bed and, more importantly, a teaching and learning environment

in which learners can participate in collaborative learning activities supported and guided by a facilitator.

The processes of knowledge building within learning management systems dependents on pedagogical mediation through which the students can operate the cognitive processes necessary to the construction of the intended knowledge. Moodle is a very adequate mediating instrument due to the dialogical nature of its tools, especially the Wiki, both in the technical logic of its development and in the pedagogical approach.

The word *Moodle* is actually an acronym for *Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment*, although originally the M stood for "Martin's", named after **Martin Dougiamas**, the original developer.

Moodle is designed around an educational philosophy called "social constructivist learning" – interaction is the firt and the foremost feature: both the students and the teacher can collaborate within each activity, whether it is in the chatroom, a forum, or leaving feedback on a workshop.

Moodle has three different patterns of internal use of its tools which define the capability of interference on the platform which each user is allowed to have. In it one can find a full Course Management System able to manage pedagogical activities in order to offer to all the subjects involved in the educational process a highly qualified on line system. The subjects of the educational process can be enrolled as student, teacher or administrator.

Moodle's built in functions allow students to make various quizzes. Quiz types relevant to language teaching are: Multiple choice, True/False, Numerical, Matching, Description, and Cloze.

*Discussion Forums:* a moodle component is the discussion forum or "bulletin board" feature which allows the students to interact with their instructor and the other students on specified topics. Moodle differs from many systems in that its messages are not only archived in the course but are also sent as e-mail to the student's registered e-mail address as long as the student has subscribed to that specific forum.

*The Lesson Module* enables teachers to provide information to the students in small chunks, ask comprehension questions and then conditionally branch out according to their response. It can be used for stepwise lessons or even as a set of "flipcards" where students review items answered incorrectly until all the items have been correctly answered.

*The Attendance Module* permits automatic attendance-taking for students with activity during the stipulated time periods, or by physically clicking on the attendance module each class period. The instructor can even specify a grade value for attendance figures, with appropriate adjustments for tardy attendance.

*The Assignment Module* offers students the possiblilty of submitting a file for assessment and feedback from the instructor. A comment box and a pull-down menu for a grade can be used for feedback.

*The Journal Module* is a space for each student to keep a learning diary, or to respond to other stimuli specified by the instructor. The student can then refine

the response over time.

*The Questionnaire Module*, currently under development, will provide an excellent tool for eliciting student impresions for further discussion either in the virtual world or in class.

Moodle allows the educators the possibilities of managing the full construction of his on line course, customizing it according to one's own aims and to the group's characteristics. In Moodle, the teacher is able to build his course autonomously, which is one of the greatest achievements of Moodle: the freedom it grants the educators from technological complexities that, rendering him the ultimate manager of one's own pedagogical praxis.

According to Bakhtin, language is always a social construction because it can only survive in the dialogical communication of those who use it. This dialogical communication is the precise element which constitutes the true place of life of the language. All the language life, wherever is the place of usage (daily, practical, scientific or artistic language), is full of dialogical relations (BAKTIN, 2002, p. 183). As such, Moodle offers about seventeen tools which allow communication, individual and collaborative learning construction, such as forums, chat, "Wiki", blog, tasks, questionnaire, collaborative writing etc. All of these allow different and efficient pedagogical on line mediation procedures. Moodle allows the use of different nonverbal"languages" - mathematical notation and the integration of multimedia into the language mediated systems.

Moodle's most important quality is its self oriented structures, its capability of allowing the teacher to fully manage the language mediated system, order and construct one's teaching approach. The potential of mediation of authories in the Moodle as well as the possibilities of interaction mediated by its tools fosters the collaborative work on line and Wiki as a singular tool on a virtual environment. Wiki works in Moodle as a tool to allow students end/or teachers to write collectively, in a collaborative process.

Preparing students for life in virtual environments is no longer an aim in itself as such places tend to become, through their constant presence in our lives, less and less "virtual", as what we call "real" relies on a sense of "reality". Regardless of the shortcomings which are inevitable in any teaching approach, using technology as a support for student motivation and moreover, as a connector to nowadays requirements on the working market will ultimately render both students and teachers content of the education process they are involved in.

**Bibliography**

1. Bahtin, M., 1970, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, Bucureşti.
2. Course Book. *Using New Technology in Language Learning* 2009, Cambridge, UK: Bell International, Homerton College.
3. Vygotsky, L.S., 1978, *Mind in Society: The development of higher psychological processes.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

**Webography**

http://en.wikipedia.org/wiki/Moodle

# MASS-MEDIA – SURSĂ GENERATOARE DE VIOLENȚĂ

**Amalia-Florina POPESCU**
Şcoala doctorală, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi

„Omul va deveni mai bun, atunci când îi veți arăta cum este el în realitate."
(A. Cehov)

*Violence contains a great number of definitions, theories and typologies. It can be studied in relation with the standards of a society or of a group. The mass-media from the post-comunist Romania has given up at taboos, from the exacerbated wish of being closer of the liberalization and of making part of Europe. More and more productions with pornographic caracter have invaded the magazines and the televisions. Such an example of magazine is that managed by Mircea Dinescu, named "The region with oxen". The costumers of such a type of mass-media can become actors whenever they want. The television is in Romania, the main generator of violence, be it verbal or with visual roll. The fact that pornography rises violence is proved, even if not always this type of violence is an explicit one. Moreover, the music we listen to the radio incites to violence. A line from a song sang by The Bug Mafia troupe says like this: "I get up and hit with no fear".*

Violența conține un număr mare de definiții, teorii şi tipologii. Ea poate fi studiată în raport cu normele unei societăți sau ale unui grup. De obicei, se vorbeşte despre violență în contextul unor dezordini sau insecurități, care apar în cadrul diferitelor societăți umane[1]. Limitele comportamentului uman într-o societate sunt impuse de regulile moralei. Individul va acumula reguli morale în familie şi mai apoi acestea vor fi actul său de identitate în societate.

Violența are o multitudine de cauze, printre acestea cea mai importantă este educația primită în familie. O familie în care se practică violența va da societății indivizi violenți. O altă cauză este modelul pe care şcoala ar trebui să îl ofere individului. Astăzi şcoala e un mediu plin de violență, iar copilul este agresat de colegi, dar şi de profesori. De asemenea, în instituțiile de ocrotire ale minorilor au loc violențe, de natură verbală, fizică sau psihică. Strada, cartierul sunt locuri în care se învață violența şi comportamentele agresive. Mass-media, de asemenea, este vazută ca generatoare de comportamente agresive. Tinerii, dar şi adulții care au un psihic fragil, imită ceea ce văd la televizor sau citesc în ziare.

Este de notorietate faptul că presa şi audiovizualul au devenit a patra putere în stat după Revoluția anticomunistă. Este adevărat că expresia limbii române în presa românească este colorată, chiar prea colorată uneori. Fenomenul se explică nu numai prin anumite trăsături de limbaj, dar şi prin formația jurnaliştilor, cei mai mulți cu studii umaniste, dar fără studii propriu-zise de jurnalism, iar Stelian Dumistrăcel consideră că „nu este de mirare că lingviştii şi jurnaliştii de calitate nu pot accepta indiferentismul organizațional şi sunt, justificat, îngrijorați de perspectiva

[1] Vezi Pleşca, Ana Maria, *Violența intrafamiliară*, p. 168-169.

instaurării, şi prin mass-media a unei subculturi lingvistice de masă"; „...liberalismul lingvistic excesiv nu este în realiate liberalism, ci este mai curând libertinaj, fiindcă nu recunoaşte existenţa unor norme care interesează pe toţi vorbitorii. Acest liberalism nu provoacă, în realitate, libertatea limbajului, care este întotdeauna o libertate motivată..., arbitrariul nu e în realitate o atitudine progresistă, tolerantă şi democratică, ci dimpotrivă e o atitudine reacţionară şi antidemocratică..."[1].

Violenţa limbajului reflectă violenţa realului, fiind o formă de translare a acestuia în pagina ziarelor. Cu cât o societate este mai „aşezată", mai statornică, mai sedimentară, cu atât limbajul paşnic este prezent în paginile presei sale. Persoanele care urmăresc portretizările situaţiilor violente învaţă cum să se implice în acţiuni violente şi sunt dispuse să pună în aplicare ce au învăţat din mass-media[2]. Violenţa TV poate să „activeze", cât să şi „creeze" un comportament violent. Televiziunea deţine supremaţia absolută la apariţia de scene violente. Violenţa devine o problemă predominant politică, chiar şi o temă de campanie ectorală, iar noi trăim într-o epocă de comunicare intensă, căci omenirea „n-a trăncănit" niciodată mai mult ca în zilele noastre. Unele studii recente sugeează că mecanismele fiziologice ale violenţei variază de la un individ la altul, de la o cultură la alta. Alteori, se consideră despre violenţă că este „iraţională"[3]. Odată trezită dorinţa de violenţă antrenează anumite schimbări corporale sau verbale, care îi conduc pe oameni la răzbunare fizică sau verbală. Spre deosebire de o gândire modernă, gândirea primitivă reprezintă asimilarea violenţei şi a nediferenţii devenind o evidenţă imediată care poate duce la obsesii sau jigniri.

Mass-media din România post-comunistă a renunţat la tabuuri, din dorinţa exacerbată de a fi mai aproape de liberalizare şi europenizare. Tot mai multe producţii cu caracter pornografic au invadat revistele şi televiziunile. Un astfel, de exemplu, de revistă este cea condusă de Mircea Dinescu, „Plai cu boi". Consumatorii acestui gen de mass-media pot deveni oricând actori. Televiziunea este în România, principalul propagator de violenţă, fie că este verbală sau cu apel vizual. Faptul că pornografia naşte violenţă este dovedit, deşi nu întodeauna acest tip de violenţă este una explicită. În mod normal, televiziunea ar trebui să recurgă la metode de stăvilire a violenţei, însă trebuie precizat că programele agresive îi aduc acesteia audienţă şi profit. Televiziunea publică de Stat, TVR1, spre exemplu, se încadrează în aceleaşi tipare, deşi scopul ei este de educare şi informare, iar mai apoi este plătită din banii cetăţenilor. La ore de maximă audienţă se difuzează filme cu violuri, tâlhării sau omoruri. Limbajul acestor programe este unul suburban, licenţios şi vulgar.

De asemenea, muzica difuzată de unele posturi de radio şi televiziune instigă la violenţă. Un vers al unei melodii cântate de formaţia Bug Mafia sună astfel: „Mă ridic şi lovesc fără teamă" sau „Proşti sunt ăia care cred că toate femeile sunt doamne/Pentru mine toate femeile sunt curve/Aşa că dă-i ce vrea" etc. Deşi aceste grupuri şi melodiile lor sunt mai puţin difuzate de posturile de Stat,

---

[1] Dumistrăcel, *Limbajul publicistic*, p. 11.
[2] Vezi Dobrescu, Bârgăoanu, *Mass media şi societatea*, p. 235.
[3] Vezi Girard, *Violenţa şi sacrul*, p. 8.

contrariul are loc în cazul celorlalte televiziuni şi posturi de radio. Un alt lucru îngrijorător este acela că violenţa de limbaj din programele televiziunilor sau radiourilor din România, dar şi promovarea excesivă a ştirilor despre alcool, droguri, ţigări sau sărăcie, conduc la fenomenul de imitaţie.

După Tatiana Slama-Cazacu, violenţa din mass-media a devenit pentru unele categorii de public asemeni unui drog[1]. Judith Lazar se întreabă dacă într-adevăr violenţa prezentată de televiziune stă la baza violenţei tinerilor „De câtva timp, există o voinţă aproape obsesională de a stabili o relaţie cauzală între violenţa din mass-media şi violenţa tinerilor. Subiectul suscită dezbateri aprinse în Franţa, unde profesori, părinţi şi responsabili ai unor canale TV discută pe această problemă şi încearcă să aducă o explicaţie viabilă". Dacă violenţa prezentată de mass-media şi cea reală au legătură una cu alta, atunci vor trebui luate măsuri pentru oprirea fenomenului. Autoarea vorbeşte despre stabilirea vinovaţilor în cazul violenţei din societate. Asfel ea identică două tipuri de vinovaţi şi anume „vinovaţi reali" şi „vinovaţi ideali". În cea de a doua categorie, Judith Lazar include mass-media. Există mai multe teze care asociază violenţa reală cu cea din mass-media şi anume:

a) Teza catharsisului care are ca punct de plecare existenţa unui instinct agresiv înnăscut şi se consideră că programele de televiziune cu un conţinut violent eliberează tensiunile receptorilor. De asemenea se reliefează caracterul pozitiv al violenţei mediatizate.

b) Teza suscitării violenţei prezintă efectul negativ pe care violenţa prezentată în mass-media îl are asupra publicurilor sale. Oamenii expuşi violenţei televizate vor prelua comportamente agresive şi se vor identifica cu personaje violente.

Persoanele care se expun în mod frecvent la violenţă prin mass-media învaţă voluntar sau involuntar tehnici de luptă, pe care mai apoi le vor folosi în viaţa reală. De asemenea, expunerea la violenţă afectează buna funcţionare a sistemului cognitiv şi duce la desensibilazarea faţă de eventuale victime ale unor accidente. Oamenii sunt obişnuiţi cu violenţa şi nu mai reacţionează normal.

c) „Ucenica" prin observaţie

Teza este propusă de doi psihologi, Walters şi Bandura şi constă în a demonstra că violenţa din mass-media are efect negativ asupra copiilor, mai precis copiii vor pune în practică ceea ce văd sau aud.

d) Teza efectului de întărire este susţinută de Klapper şi indică faptul că mass-media nu dă naştere la comportamente violente, ci doar actualizează trăsături deja existente. Aici un rol important îl are personalitatea receptorului, situaţia în care se găseşte, clasa socială din care provine. Teza este de părere că atât tinerii cât şi adulţii pot face diferenţa dintre ficţiune şi realitate şi nu se vor identifica cu personajele violente[2].

e) Teoria învăţării sociale a agresiunii îi aparţine lui Albert Bandura şi are în vedere faptul că oamenii nu acţionează doar atunci când din exterior sau din interior primesc diverşi stimuli. Agresivitatea se dobândeşte prin învăţare socială,

[1] Vezi Slama-Cazacu, *Violenţa în limbaj*, p. 248-254.
[2] Vezi Lazar, Judith, *Televiziunea*, p. 179-181

un rol esențial având aici mijloacele de comunicare în masă. Dobândirea de comportamente agresive se realizează prin învățare directă și prin observarea conduitelor și consecințelor lor la alți indivizi. Atfel apar mecanisme, precum „modelarea" și „imitația".

Modele de conduită agresivă pot fi întâlnite în:

a) familie: de obicei părinții copiilor violenți și abuzați provin din familii în care s-a folosit pedeapsa fizică;

b*)* mediul social: în acele comunități în care sunt admirate și acceptate conduitele agresive;

c) mass-media: televiziunea este cea care oferă zilnic modele de conduită agresivă fizică sau verbală.

În general, mass-media are efecte slabe asupra indivizilor, însă când se iau în discuție grupuri-problemă, mass-media are efecte puternice[1].

Autoarea observă că nici una dintre aceste teze nu stabilește o cauzaliate directă între comportamentul violent al indivizilor și mass-media, dar recunoaște că mass-media reprezintă un factor al comportamentului agresiv. Jutith Lazar afirmă că „[...] violența televizuală ține mai puțin de actele de violență propriu-zise și mai curînd de caracterul anumitor emisiuni și de dezinvoltura afișată în abordarea problemelor vieții cotidiene. Altfel spus, afirmăm că decalajul dintre «lumea simbolică» (realitatea așa cum apare ea pe ecran) și realitatea cotidiană a telespectatorului este la originea unui fel de *discomfort* (malaise) din care va rezulta (ulterior deci) reacția violentă.

O caracterizare generală privind modificările care au intervenit în limbajul publicistic actual găsim la Dumitru Irimia: „Pe măsură ce s-au multiplicat discuțiile de orientare spre receptor, registrul lingvistic s-a diversificat, iar limba literară rămâne predominantă, dar textul publicistic s-a deschis în limba română actuală și spre un limbaj suburban, chiar vulgar și indecent, expresia unui anumit mod de a înțelege – în negativ – libertatea de exprimare"[2].

Amploarea violenței constituie una dintre cele mai grave probleme sociale cu care se confruntă societățile contemporane, inclusiv România. Presa scrisă cât și cea audiovizuală, informează în permanență cu privire la manifestările diverse ale acestui fenomen. De la cele mai agresive, senzaționale, cum este abuzul asupra oamenilor și până la violențele verbale, psihice, sociale, toate sunt susținute de o abundență de imagini violente, care se perindă zilnic în fața ochilor noștri. În ultimii ani, fenomenul violenței a devenit din ce în ce mai mediatizat, pe toate canalele media, datorită creșterii îngrijorătoare a diverselor cazuri de violență fizică, verbală, atitudinală, familială etc. Pe lângă televiziune, presa scrisă joacă un rol important în mediatizarea și problematizarea fenomenului, ea realizând și un mijloc de prevenire a acestuia. În multe cazuri, însă, aceasta își rezervă doar dreptul de a prezenta cazurile de violență ca o modalitate de atragere a cititorilor prin senzațional, evitând implicarea. Definirea violenței s-a dovedit a fi o încercare

---

[1] Sachelarie, *Mass-media*, p. 53-56

[2] Irimia, *Introducere*, p. 167

extrem de dificilă, fapt explicat prin complexitatea fenomenului, dar şi prin marea diversitate a formelor sale de manifestare. Acest fenomen poate fi definit ca un atac sau o înlănţuire de atacuri verbale, psihice, fizice, sexuale, sociale, produse fie cu forţa, fie intenţionat, şi care se manifestă în relaţii oficiale sau neoficiale. Majoritatea cazurilor de violenţă se prezintă ca o combinaţie de violenţă fizică, verbală, sexuală, psihică susţinută de o violenţă de origine relaţionistă, incluzând şi o violenţă morală şi economică.Violenţa se regăseşte în toate mediile sociale, indiferent de statutul, nivelul educaţional sau ocupaţia indivizilor. Efectele sale sunt uneori grave şi de durată, întrucât pot duce la tulburări emoţionale sau mentale.

Din păcate, violenţa face parte din viaţa noastră şi există multe publicaţii care ţin să ne reamintească acest lucru în fiecare zi. Atunci când o ştire despre un caz violent (o crimă, un viol, un abuz) are ca efect combaterea unor cazuri similare, putem vorbi de o presă în slujba publicului. De cele mai multe ori, însă, valoarea jurnalistică a acestor ştiri este scăzută. Sărace în informaţii, dar spectaculoase, ştirile despre violenţă exploatează slăbiciunea publicului românesc pentru senzaţional. Prin materiale de senzaţie, mass-media manipulează opinia publică spre „deliciul" ei, un deliciu care face, de asemenea, ca target-ul să se situeze pe o scară de la mai mare spre şi mai mare. Totuşi, oare alte popoare folosesc atât de frecvent un limbaj violent precum cel românesc? Pe de altă parte, sexualitatea şi violenţa în presa scrisă, au avut succes în rândul unui public pentru care accesul la fotografii ori descrierea explicită a actului sexual au reprezentat un motiv suficient pentru a cumpăra publicaţiile respective. Mass-media din România de astăzi a renunţat la tabu-urile sociale şi adoptă o limbă română, pe care „o dezbracă când şi cât nu trebuie", afirma lingvistul George Pruteanu.

În final, putem aprecia că putem vorbi despre apariţia violenţei de limbaj în orice circumstanţă în care limbajul serveşte pentru mascarea unei realităţi şi pentru persuadarea sau manipularea maselor. Va reuşi, oare, omenirea prin raţiune şi cultură să stăpânească instinctul de violenţă, agresivitate, calomnie şi autodistrugere care duce specia umană la dispariţie din proprie iniţiativă?

**Bibliografie**

1. Cesereanu, Ruxandra, 2003, *Imaginarul violent al românilor*, Editura Humanitas, Bucureşti.
2. Corjan, I., C., 1999, *Mass-media şi publicitate*, Editura Polirom, Iaşi.
3. Dobrescu, Paul, Bârgăoanu, Alina, 2003, *Mass media şi societatea*, Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Editura Comunicare.ro, Bucureşti.
4. Dospinescu, Vasile, 1998, *Semiotică şi discurs didactic*, Cu un cuvânt înainte de Joseoh Courtès şi o prefaţă de Maria Carpov, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., Bucureşti.
5. Dumistrăcel, Stelian, 2006, *Limbajul publicistic românesc din perspectiva stilurilor funcţionale*, Institutul European, Iaşi.
6. Dumistrăcel, Stelian, 2006, *Modificarea enunţului aparţinând discursului repetat în textul jurnalistic*, Institutul European, Iaşi.
7. Férreol, Gilles, Neculau, Adrian, 2003, *Violenţa. Aspecte psihosociale*, Editura Polirom, Iaşi.
8. Girard, René, 1995, *Violenţa şi sacrul*, Traducere de Mona, Antohi, Editura Nemira.
9. Irimia, Dumitru, 1999, *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iaşi.
10. Judith Lazar, 2003, *Televiziunea – la originea violenţei tinerilor*, în *Violenţa. Aspecte*

*psihosociale*, în vol. Gilles Férreol, Adrian Neculau, Editura Polirom, Iaşi, p. 179 - 181.
11. Munteanu, Cristinel, (editor), 2007, *Discursul repetat între alteritate şi creativitate. Volum omagial Stelian Dumistrăcel*, Institutul European, Iaşi.
12. Pleşca, Ana Maria, 2003, *Violenţa intrafamiliară în contextual ex-sovietic: cazul Republicii Moldova*, în *Violenţa. Aspecte psihosociale*, în vol. Gilles Férreol, Adrian Neculau, Editura Polirom, Iaşi, p. 168 - 169.
13. Popa, Dorin, 2002, *Mass-media, astăzi*, Institutul European, Iaşi.
14. Rad, Ilie (coord.), 2007, *Stil şi limbaj în Mass-media din România*, Editura Polirom, Iaşi.
15. Rad, Ilie, 1999, *Stilistică şi mass-media. Aspecte ale experienţei jurnalistice*. Prefaţă de prof. univ. dr. G. Gruiţă, Editura Excelsior, Cluj-Napoca.
16. Randall, David, 1998, *Jurnalistul universal. Ghid practic pentru presa scrisă*, Prefaţă de Mihai Coman, Traducere de Alexandru Brăduţ Ulmanu, Editura Polirom, Iaşi.
17. Sachelarie, Octavian-Mihail, 2002, *Mass-media sub imperiul violenţei*, Editura Lică, Piteşti.
18. Tatiana Slama-Cazacu, 2003, *Violenţa în limbaj – limbajul violent*, în *Violenţa. Aspecte psihosociale*, în vol. Gilles Férreol, Adrian Neculau, Polirom, Iaşi, p. 248-254.
19. Zafiu, Rodica, 2002, *Mărci ale oralităţii în limbajul jurnalistic actual*, Editura Universităţii din Bucureşti, , p. 399-429.
20. Zară, Ion, Roman, Iulia, 2003, *Mass-media. Studiu de imagine în rândul publicului tânăr*, Editura Victor, Bucureşti.

# IMAGES DE PRÉSIDENTS FRANÇAIS DANS LA PRESSE ROUMAINE ACTUELLE – REPRÉSENTATIONS ET STRATÉGIES DISCURSIVES

**Mariana ŞOVEA**
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

*At the beginning of the 1990s, when the Romanian press is divided according to political sympathies more or less admitted, the arrival of François Mitterrand at Bucharest – the first chief of a state to visit our country after the Revolution – determines different positions which correspond to the targeted public. Our article proposes to analyze this very important discursive moment on the basis of of an extract corpus of two Romanian daily papers, Adevărul and România liberă, and to emphasize the representations of France and the French which this specific moment promoted in the media of the time.*

En 1991, les différences entre le discours du quotidien *Adevărul* (ancien *Scânteia*) qui avait longtemps été le journal du Parti Communiste et le quotidien *România liberă* (dirigé à l'époque par d'anciens dissidents, dont Petre Băcanu) étaient importantes, vu que le public-cible était aussi différent: *Adevărul* s'adressait majoritairement aux gens qui s'identifiaient avec le Pouvoir, tandis que *România liberă* avait un public intellectuel, plus cultivé et généralement citadin qui partageait les idées de l'opposition et contestait les décisions du nouveau pouvoir (cf. Mungiu, 1995, Coman, 2003). Une année après la Révolution, la presse continuait à exprimer assez ouvertement ses préférences politiques, fait que nous avons constaté nous-mêmes lors de l'analyse discursive d'un événement médiatique très important – l'arrivée de François Mitterrand en Roumanie en 1991.

L'arrivée du président français en Roumanie a constitué ce que Moirand (2007: 4) appelle un «moment discursif», à savoir un événement qui a donné lieu à une abondante production médiatique et a laissé des traces dans les discours produits ultérieurement. Un tel moment est facilement identifiable car il est toujours signalé à la Une et présenté par la plupart des médias, fait qui l'inscrit de façon indélébile dans la mémoire du public.

Notre corpus d'analyse, centré sur ce moment particulier, comprend tous les articles parus dans les deux quotidiens nationaux – *Adevărul* et *România liberă* – au sujet de la visite du président Mitterrand. Nous avons choisi aussi bien des articles parus à la Une que des articles parus dans les rubriques dédiées à l'actualité interne et internationale pendant une période (début avril - fin mai) qui s'étale bien au-delà de la visite proprement-dite (19-20 avril 1991). Le corpus est formé d'articles appartenant à «l'événement rapporté»[1] (article d'information, brève) et

[1] Charaudeau (1997: 166) distingue trois manières de mise en discours d'un événement: l'«événement rapporté», l'«événement commenté» et l'«événement provoqué». Dans le premier cas, le journaliste présente des faits et des dires tandis que dans le deuxième, il problématise les événements, fait des hypothèses, des évaluations. Enfin, dans le troisième

d'articles appartenant à «l'événement commenté» (analyse, interview). A cette hétérogénéité discursive correspond une diversité de stratégies de «mise en scènes» de l'événement, fait qui nous a imposé la focalisation sur certains aspects discursifs qui nous ont paru les plus significatifs.

Un premier aspect analysé se rapporte aux mots et aux structures qui désignent et caractérisent l'événement lui-même. Lorsque la presse décide de mettre en discours un événement, elle doit soit le nommer, soit reprendre des désignations circulantes, soit les reformuler. Toutes ces opérations mettent en scène une certaine image de l'événement, de ses acteurs et des conflits qui les opposent. Par conséquent, une analyse du discours médiatique présentant un certain événement ne peut pas se passer d'une analyse lexicale, vu que «les mots et leur usage véhiculent bien davantage qu'une information: ils participent de la formation d'une opinion». (Dupuy, Marchand: 2006).

Un deuxième aspect se rapporte à la présence de la parole des autres, au discours rapporté. Le discours rapporté relève d'abord d'une stratégie de crédibilité, car le fait de citer ses sources ou les acteurs de l'information renforce la crédibilité du journal qui met en avant son rôle de porte-parole. Parfois, le discours rapporté apparaît même au niveau du titre de presse: dans ce cas, choisir tel mot ou telle phrase parmi tout un discours et le mettre en évidence à l'aide de la titraille fait partie des stratégies de «captation» dont use la presse pour inviter le lecteur à lire le journal. Le discours rapporté représente donc un phénomène discursif majeur dans le discours de l'information, surtout dans la présentation de ce que nous avons appelé les «événements internes», des événements qui se rapportent directement aux relations franco-roumaines. Les paroles des autres, surtout lorsqu'il s'agit d'une «citation d'autorité»[1], contribuent de manière décisive à la création d'une certaine image ou de certaines représentations sur un événement, un acteur social, etc.

L'analyse de ces deux aspects nous a aidée à déterminer la manière dont chaque journal a construit l'«image» de cet événement important. Nous avons essayé en même temps d'analyser chronologiquement les articles du corpus afin d'observer plus clairement les étapes que parcourent les deux journaux dans la présentation de la visite du président français ainsi que les éléments qui les différencient.

Les deux journaux annoncent la visite de François Mitterrand dès le 6 avril lorsqu'ils publient, dans la rubrique des nouvelles internationales, un article qui résume les déclarations du ministre de la francophonie concernant l'importance de l'événement pour les relations franco-roumaines. Les deux articles[2] sont presque identiques, fait qui indique une source commune, qui n'est pas mentionnée. On remarque dans les deux cas l'absence des guillemets, un indice qui prouve que,

---

cas, c'est l'instance médiatique qui provoque l'événement, la confrontation des idées.

[1] Maingueneau (1991: 138) évoque plusieurs types de citations: la citation-relique, la citation-épigraphe, la citation-culture, la citation-preuve, la citation d'autorité. Il explique que dans le cas de la citation d'autorité, le locuteur s'efface devant un locuteur superlatif qui garantit la validité de l'énonciation.

[2] «Valența francofonă a României», *Adevărul*, 6 avril 1991, «Preşedintele François Mitterrand va vizita România», *România liberă*, 6 avril 1991.

malgré l'emploi du verbe introductif «ne-a declarat», ce ne sont pas exactement les paroles du ministre qui sont reproduites dans les articles, mais plutôt leur contenu. L'importance des affirmations citées est soulignée par le mode de dénomination de l'énonciateur: le nom est accompagné de marques de déférence, mais aussi de plusieurs titres et fonctions, marquant ainsi autorité et prestige:

Vizita preşedintelui François Mitterrand în România reprezintă un moment cu totul special pentru relaţiile dintre cele două ţări, relaţii tradiţionale care exprimă o consistentă afinitate culturală şi spirituală, ne-a declarat domnul Alain Decaux, ministrul francofoniei, personalitate cunoscută în ţara noastră, scriitor şi istoric, membru al Academiei Franceze. (*Adevărul*, 6 avril 1991)

Malgré ces procédés de mise en évidence de la parole étrangère, les articles peuvent passer inaperçus (surtout celui du hebdomadaire *Adevărul* dont le titre – «Valenţa francofonă a României» – est assez vague) à cause de leur dimension assez réduite et de leur emplacement à côté d'autres brèves sur l'actualité internationale.

Le 18 avril, la veille de la visite du président, les deux journaux font paraître la même interview avec le chef d'Etat français, mais sous des titres différents: «Alături de România şi în sprijinul ei» (*Adevărul*), «În numele drepturilor şi libertăţilor fundamentale ale omului» (*România liberă*). Le journal *Adevărul* interprète donc la visite du président comme un signe d'amitié et d'appui en faveur de la Roumanie, tandis que *România liberă* préfère voir dans l'événement une démarche plus générale en faveur des droits de l'homme. L'interview présente le but de la visite, la signification de l'événement pour la France, les actions concrètes qui pourront être entreprises à l'aide de la Roumanie (modification du régime des visas, par exemple), d'autres questions concernant les relations économiques, etc.

Si les deux journaux publient des articles assez similaires pour annoncer la visite du président, la description de l'événement et les commentaires qui sont publiés par la suite appartiennent à deux démarches discursives différentes. *Adevărul* décrit la visite comme une preuve d'amitié de la part de la France, notre «sœur aînée», tandis que le journal *România liberă* est plus réservé sur les avantages de cet événement qui pourrait être interprété comme une légitimation externe du Pouvoir. Chacune des publications essaie de passer sous silence ou de ne pas développer certains aspects de la visite tout en focalisant l'attention des lecteurs sur les faits qu'elles considèrent «importants».

Un bon exemple de cette stratégie est la manière dont le journal *Adevărul* entend présenter la première journée de la visite officielle. L'article «Preşedintele Mitterrand la Bucureşti» (19 avril 1991) comprend deux parties: une première partie (sur la Une) qui présente l'arrivée du président et une seconde (publiée sur la page d'actualité interne) qui donne des détails sur la première journée de visite (le dialogue entre les deux présidents, la manifestation des jeunes devant l'Ambassade de France, la visite de Danielle Mitterrand à un orphelinat de Bucarest, la position de l'opposition vis-à-vis de la visite du président français). Le quotidien *Adevărul* choisit donc d'accorder une importance particulière à la première partie de la visite (arrivée du président sur l'aéroport Otopeni) et de renvoyer au second plan les autres événements du jour (en particulier ceux liés à l'Alliance Civique), présentés

très brièvement sur une autre page. La séparation entre les deux parties ne s'opère pas seulement par le rubriquage (*Une* vs *Actualité interne*), mais aussi par le type de discours utilisé. Ainsi, l'emploi des termes et des structures spécifiques à la langue de bois de la période communiste («dialog deschis», «călduros bun venit», «poziția statornică de sprijin şi simpatie», «ceremonialul continuă într-o notă de sobrietate», «s-a referit cu satisfacție», «sentimente prieteneşti», etc.) tout comme le pathos de l'article rapprochent la première partie du texte des descriptions stéréotypées publiées avant 1989[1]:

Prezentă nu o dată alături de poporul român, în multe din momentele decisive ale istoriei sale moderne, Franța, eterna Franță, își confirmă sentimentele prieteneşti față de România – insulă a latinității în estul continentului. Țara care din primul moment şi-a manifestat solidaritatea față de Revoluția română din decembrie își reafirmă astfel poziția statornică de sprijin și simpatie față de poporul român, care, după deceniile întunecate ale dictaturii, a găsit, în fine, calea democrației. (*Adevărul*, 19 avril 1991)

D'autre part, la deuxième partie (principaux sous-titres «Dialog deschis la Palatul Cotroceni», «Nedumeririle Alianței Civice», «Demonstrație în fața Ambasadei Franței», «Danielle Mitterrand la Casa de copii nr.1 din Bucureşti», «Agenția Reuter despre rezervele opoziției față de vizita preşedintelui francez») est un agencement de brèves qui ne comprennent aucun commentaire du journaliste (certains articles sont d'ailleurs des extraits reçus des agences de presse) et contrastent fortement avec le pathétisme de la première partie.

Par rapport à *Adevărul*, *România liberă* choisit une manière non-conformiste de relater l'arrivée officielle du chef d'Etat en offrant au public la perspective d'un journaliste qui assiste «en direct» à l'événement. L'article, écrit à la première personne, est parsemé de remarques et commentaires personnels («trebuie să ai umeri de atlet ca să-ți poți face loc», «dacă am reținut corect», «nu reuşesc să prind nici un cuvânt datorită înghesuielii», etc.) ainsi que de mots et d'expressions appartenant à un registre familier («rețin în goană cîteva figuri cunoscute», «îmbrăcați ca la carte», «o groază de jucării», etc.). Le récit ne s'arrête pas, comme dans le cas d'*Adevărul*, au départ de la colonne officielle vers le Palais Victoria, mais continue avec la visite de Madame Mitterrand à un orphelinat de Bucarest. L'impression générale du journaliste est que les invités français n'ont eu qu'une image déformée de Bucarest et de la réalité roumaine en général:

Un Bucureşti «cosmetizat» în ultimul moment (evident, «frecat şi lustruit» mai mult în centru şi pe calea spre aeroport), steaguri fluturînd cam la fiecare pas [...] l-au întîmpinat ieri pe preşedintele Franței, domnul François Mitterrand [...]. Copiii se uită cam nedumeriți la această «invazie», iar mie, vă mărturisesc, mi se pare totul puțin trist gândindu-mă, – oare de ce ? – la Plătăreşti, la Grădinari, la alte

[1] Roşca (2006: 158) remarque, à juste titre, que la période 1990-1993 est caractérisée par une formule hybride de journalisme, où des formes du militantisme et de la propagande coexistent avec des aspects spécifiques au modèle libéral de la presse: il s'agit d'une forme unique d'expression journalistique qui combine la rhétorique de la propagande avec une liberté d'expression noncensurée.

cămine unde lucrurile sînt departe de a arăta la fel. (*România liberă*, 19 avril 1991)

Le même jour, sur la page d'actualité interne, le quotidien choisit de publier un article détaillé sur le mouvement de protestation organisé par la Confédération Nationale – la Ligue des étudiants roumains devant l'Ambassade de France (événement que le quotidien *Adevărul* avait juste mentionné en deux lignes) ainsi que la lettre ouverte[1] que cette organisation avait adressée au président français. Les deux textes se caractérisent par un lyrisme et un pathos («cu credința în Dumnezeu, patrie şi democrație», «sete nestăvilită de demnitate şi puritate», «tineri verticali şi frumoşi», etc.) qui nous rappellent le discours de la presse totalitaire. Les pratiques discursives de la presse communiste ne disparaissent donc complètement après 1989, mais elles sont orientées vers l'adulation ou la contestation des nouveaux leaders, fait observé dans les deux journaux analysés.

Les jours suivant la visite du président français, les deux journaux font paraître des commentaires et des opinions divergentes concernant la «vraie» signification de l'événement. Le journal *Adevărul* publie à la Une l'article «Franța s-a adresat, prin preşedintele ei, tuturor românilor», où l'on souligne de nouveau l'importance de la visite du président de la France, «notre sœur aînée» et l'on insiste sur les sentiments d'amitié, voire d'amour que le peuple roumain éprouve vis-à-vis de ce pays qui lui a toujours été proche:

[…] evenimentul a avut o semnificație ieşită din comun. Nouă nu ne este deloc indiferent şi nici nu vom uita că primul şef de stat occidental care ne vizitează țara după Revoluția din decembrie este tocmai preşedintele «surorii noastre mai mari», aşa cum am considerat-o încă din momentul creării României moderne. […] O primă concluzie se impune însă cu forța evidenței: Franța este astăzi în măsură să ne înțeleagă mai bine. Iar noi avem un motiv în plus să o iubim. (*Adevărul*, 20-21 avril, 1991)

Les commentaires sur la visite sont accompagnés de renseignements supplémentaires concernant le dernier jour de visite de François Mitterrand: une synthèse des discours officiels des deux présidents («Din alocuțiunile rostite joi la dineul oficial»), des détails sur la visite de François Mitterrand à Iaşi («La Iaşi, o vizită de suflet») et sur les futures négociations pour la conclusion d'un accord franco-roumain («Vom avea un tratat româno-francez»), les réponses aux questions que les journalistes d'*Adevărul* ont posées à la conférence de presse («Răspunsuri la întrebările ziarului *Adevărul*»). Encore une fois, le journal met l'accent sur les relations d'amitié entre les deux peuples et apprécie positivement l'arrivée du président français en Roumanie, sans oublier pourtant de critiquer l'attitude et les

[1] Les lettres ouvertes, la réplique et le droit à la réplique sont fréquentes dans la première étape d'évolution de la presse roumaine posttotalitaire et représentent des modalités d'expression qui permettent l'échange d'idées et d'opinions entre les personnes officielles, les experts, les journalistes et le public. Cette forme de communication est une « découverte » de la presse libre et caractérise la plupart des publications roumaines. Perçue comme une modalité d'enrichissement des formes de communication par la presse la mode des lettres ouvertes est vite devenue un cliché de la communication médiatique qui a disparu graduellement vers la fin de l'année 1993. (cf. Roşca, 2006: 218-21)

actions de l'opposition[1].

D'autre part, le quotidien *România liberă* préfère passer en revue les commentaires parus dans la presse française. Les articles «De ce tace presa franceză?» (18 avril 1991) et «România reapare în presa franceză» (20 avril 1991), reçus de la part d'un correspondant spécial à Paris, expliquent la manière dont la visite du président français est regardée par les médias français – un geste assez risqué et inattendu, surtout après l'arrivée des mineurs, le 13-15 juin 1990, action qui a fait du régime Iliescu un régime «peu fréquentable». A l'appui de ses affirmations, le correspondant cite des fragments de *Libération*, *Le Monde*, *Le Figaro* et *L'Express*, qui sont tous défavorables au pouvoir de Bucarest.

Nici un alt şef de stat nu a riscat să meargă recent în România pentru că judecă regimul ca nefiind suficient de frecventabil. Rezultatul impresionant obţinut de Ion Iliescu pe 20 mai a suscitat mai mult scepticism decît admiraţie. În plus, dezastruoasa intervenţie a minerilor a distrus creditul României în opiniile occidentale ... (*România liberă*, 20 avril 1991)

Les mêmes opinions sont véhiculées dans l'interview avec Alexandru Paleologu («Mitterrand s-a înşelat», 25 avril 1991) ou celle avec Virgil Ierunca («Mitterrand la Bucureşti, Mitterrand la Moscova», 10 mai 1991), des personnalités vivant à l'époque à Paris et qui n'apprécient pas favorablement la décision du chef d'Etat français de venir en Roumanie vu qu'elle pourrait être interprétée comme un appui accordé au régime Iliescu. Par rapport au journal *Adevărul* qui se contente de signaler l'événement comme étant particulièrement important pour la Roumanie et les relations franco-roumaines (qui sont évoquées favorablement à maintes reprises), *România liberă* offre une image plus complexe de l'événement (quoique marquée par son parti pris politique), par la prise en compte des médias étrangers. Contrairement à son concurrent, elle choisit aussi de s'attarder beaucoup plus longuement sur cette visite, car des échos sur cet événement paraîtront dans le quotidien pendant une longue période de temps (l'interview avec Virgil Ierunca est publiée le 10 mai et, un jour plus tard, le journal publie un article-bilan sur le «règne» Mitterrand[2]).

Pour conclure, nous pouvons affirmer que chaque publication a présenté la visite du chef d'Etat français dans une perspective propre. Le journal *Adevărul* a mis l'accent sur le déroulement de l'événement proprement-dit considéré une manifestation de la traditionnelle amitié franco-roumaine. En échange, *România liberă* a problématisé davantage l'événement en essayant de montrer quelles sont les conséquences au niveau international de la visite. De là une différence de tonalité dans les articles appartenant aux deux publications: pathos et enthousiasme dans *Adevărul*, scepticisme dans *România liberă*.

Au niveau des représentations sur la France véhiculées par la presse dans

---

[1] Din păcate, acest lucru nu a fost înţeles de opoziţia parlamentară şi extraparlamentară, care s-a comportat ca şi cum şeful statului francez ar fi venit pentru a le da lor dreptate sau, în orice caz, pentru a rezolva problemele care ne revin nouă, ca români, să le soluţionăm şi nu altora. (*Adevărul*, 20-21 avril, 1991)

[2] « Tonton » Mitterrand – zece ani de domnie, *România liberă*, 11 mai 1991.

cette période, on observe qu'elles sont positives, les deux publications insistant sur les traditionnelles relations d'amitié et de collaboration entre les deux pays, sur la France vue en tant que modèle d'Etat démocratique. Pendant la période 1990-1991, la France bénéficie d'ailleurs d'une excellente image auprès des Roumains due à une mobilisation humanitaire générale, à l'opération «Villages roumains» mais aussi à de nombreux messages de sympathie dont certains ont été publiés par la presse[1]. Les commentaires plus ou moins favorables sur la visite de François Mitterrand en Roumanie parus dans la presse d'opposition créent une image controversée du président français mais ne touchent pas à l'image positive de la France amicale.

**Bibliographie**


1. Boyer, Henri, 2003, *De l'autre côté du discours, Recherches sur les représentations communautaires*, L'Harmattan, Paris.
2. Charaudeau, Patrick, 1997, *Le discours d'information médiatique, La construction du miroir social*, Nathan, Paris.
3. Coman, Mihai, 2003, *Mass media în România post-comunistă*, Polirom, Iaşi.
4. Dupuy, Pierre Olivier, Marchand, Pascal, 2006, «Médias, stéréotypes et discrimination», www.prejuges-stereotypes.net.
5. Maingueneau, Dominique, 1991, *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris.
6. Maingueneau, Dominique, 1998, *Analyser les textes de communication*, Dunod, Paris.
7. Moirand, Sophie, 2007, *Les discours de la presse quotidienne, Observer, analyser, comprendre*, PUF, Paris.
8. Mouillaud, Maurice, Tetu, Jean François, 1989, *Le journal quotidien*, PUL, Lyon.
9. Mungiu, Alina, 1995, *Românii după '89. Istoria unei neînţelegeri*, Humanitas, Bucureşti.
10. Petcu, Marian, 2000, *Tipologia presei româneşti*, Institutul European, Iaşi.
11. Roşca, Luminiţa, 2006, *Mecanisme ale propagandei în discursul de informare*, Polirom, Iaşi.
12. Şovea, Mariana, 2009, «Images de la France dans la presse roumaine quotidienne», in Ardeleanu, Sanda-Maria (coord.), *Discours et images*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi.


[1] Voir, en ce sens, les articles «Revoluţia română a întinerit parcă poporul francez» (*România liberă*, 27 janvier 1990), «Tricolorul românesc flutură şi într-un orăşel din Franţa» (*România liberă*, 7 février 1991), «Aide à la Roumanie» sau chipul solidarităţii umane» (*Adevărul*, 21 octobre 1990), etc.

# LE FONCTIONNEMENT DES PRATIQUES DISCURSIVES DANS LES MÉDIAS CONTEMPORAINS

**Angelica VÂLCU**
Universitatea „Dunărea de Jos", Galați

*Analyser les formes de la rhétorique journalistique des médias contemporains signifie adopter un point de vue interdisciplinaire sur les pratiques, les stratégies, les procédures et les dispositifs de l'écriture de presse. Le côté interdisciplinaire porte sur une approche intégrée des dimensions sociales et sémiotiques de la construction de l'information ou plutôt de l'in-formation au sens étymologique de mise en forme du réel.*

*Notre commūnication se veut une étude du fonctionnement des formes du discours journalistique qui, comme tout autre type de discours, est une forme d'action, gouvernée par des normes, orientée dans l'interaction et embrayée dans un interdiscours qui la place dans la situation d'énonciation.*

***Types de pratiques communicationnelles.*** Les spécialistes de la communication dans l'Espace Public se posent la question si l'on peut admettre que toutes les pratiques communicationnelles d'aujourd'hui ont leur racine dans le discours argumentatif et aux échanges d'opinion tels que le siècle des Lumières les a établis. Bernard Miège [1] affirme le contraire et développe la conception selon laquelle quatre modèles de communication se sont formés et ordonnent l'Espace Public contemporain. Entre ces quatre modèles se sont créé des rapports qui sont assez bien constitués pour pouvoir être différenciés.

A partir des quatre modèles de Bernard Miège, nous allons les décrire tels qu'ils se sont historiquement formés.

***La presse d'opinion*** autour de laquelle s'organise l'Espace Public à partir du XVIII. Ce type de presse a une écriture polémique *«avec une violence des propos et des critiques qu'on ne retrouve plus depuis longtemps dans les quotidiens et magazines contemporains, même chez ceux qui s'annoncent comme les représentants d' «opinons»»* [2]. A cette époque là, les journaux font l'objet de débats d'idées qui encouragent l'usage public de la raison, l'exercice de l'argumentation et par suite, la formation d'opinions publiques divergentes. Ce modèle de communication a facilité la création d'un Espace Public médiateur entre L'Etat (autoritaire) et l'espace de la vie privée.

***La presse commerciale de masse*** s'est développée à partir de la deuxième moitié du XIXème siècle. Les principaux facteurs qui ont influencé considérablement ce type de presse sont: le développement de l'économie, les modifications juridiques tout comme les conditions culturelles de la nouvelle société urbaine. La caractéristique principale de ce type de presse est la suivante: *«les pratiques de manipulation et de propagande laissent progressivement la place aux règles de construction des opinions et de leur mise en représentation»* [3]

***Les médias audiovisuels de masse*** se développent vers le milieu du XXème siècle. Les études de sociologie, d'anthropologie ou de psychologie tentent de repérer les effets des médias audiovisuels de masse, mais moins analysés sont les

rapports de ce type de média à l'Espace Public. La télévision de masse, par exemple, est jointe organiquement à la publicité commerciale qui assure la plus grande partie des ressources. Plus que la presse commerciale, la télévision de masse s'appuie sur le divertissement et la différenciation des formes - information, éducation, divertissement - commencent à s'estomper. Prenons l'exemple des talk-shows ou des reality shows où les normes et les codes de représentation du spectacle deviennent très marquants ce qui porte atteinte à la diffusion des informations, de l'argumentation et de l'expression. Cependant, les medias audiovisuels, si réduites soient les informations diffusées, représentent des opportunités pour participer à la vie sociale, à la vie publique.

Avec les ***relations publiques généralisées*** (ou ***communication généralisée***) apparait un modèle, dit nouveau, même s'il est peu distingué de la radiodiffusion de masse. C'est le moment ou l'Etat s'approprie les techniques de gestion du social et les techniques et stratégies de communication toujours plus perfectionnées. Ce type de communication généralisée a pour but le consensualisme dans tous les domaines de la vie sociale et tend à s'adresser surtout aux individus/ consommateurs, de préférence aux groupes et aux audiences. [4]

Bernard Miège considère que ces quatre modèles de communication se sont formés successivement mais leur implantation dans divers pays s'est produite inégalement. On assiste à une interférence et coexistence de modèles car l'apparition d'un nouveau modèle n'entraine pas la disparition d'un autre, même si les nouveaux modèles sont dominants. Les nouveaux modèles ont déterminé un changement de la qualité et de la quantité des participants à la vie sociale dans l'Espace Public.

***Les formes du discours médiatique*** nous intéressent particulièrement car le langage des textes dépend de celles-là. Le genre reportage diffère, par exemple, du genre éditorial et les lecteurs ont en vue ces aspects lorsqu'ils lisent un article de presse. Cela veut dire que les genres retiennent l'attention autant aux journalistes, en tant que créateurs de textes, qu'aux lecteurs en tant que récepteurs de textes. L'existence d'une diversité de genres infère l'idée qu'il y a une multitude de possibilités pour structurer un texte.

Les genres du discours médiatique sont des catégories que les journalistes utilisent pour décrire la forme que prendra leur texte [5]. Chaque genre a une forme précise mais aussi des fonctions très clairement distinctes.

Les spécialistes en discours médiatique considèrent la catégorie référentielle de l'événement, comme la base de toute classification des écrits journalistiques. J. M. Adam observe dans l'article cité [6] que la maquette de chaque journal distribue sémantiquement les articles en rubriques: nouvelles politiques, catastrophes (naturelles, écologiques, etc.), voyages: visites, rencontres d'hommes politiques, conflits sociaux, etc. Ces familles événementielles pré-ordonnent et distribuent l'information.

Les manuels de journalisme (voir José de Broucker, 1995, *Pratiques de l'information et écriture journalistique, CFPJ*, Jean Luc Martin Lagardette, 1994, *Guide de l'écriture journalistique. Ecrire, informer, convaincre*, Paris, Syros) proposent plusieurs variantes de classification des genres rédactionnels. Par exemple, de

Broucker présente deux genres rédactionnels:

a) les genres de *l'information;* dépêche, brève, etc., il s'ensuit cinq genres dont les journalistes ne sont pas la source: communiqués, textes d'auteurs, courrier des lecteurs, revue de presse, information-service, auxquels s'ajoutent, selon le même de Broucker, les cinq grands genres nobles de l'information: compte-rendu, reportage, enquête, interview, portrait;

b) les genres du *commentaire*: commentaire explicatif, commentaire traduction, commentaire interprétatif, le papier d'humeur (le billet, la caricature, la chronique), etc.

Les deux types de genres ont été établis par l'auteur mentionné à partir des critères suivants: le critère sémantique, c'est-à-dire «le sujet», le critère argumentatif qui porte sur l'intention choisi par l'auteur du texte: intention informative (Qui, Quoi, Où, Quand) et intention explicative (Comment ? et Pourquoi ?) et le critère énonciatif qui traduit la position du journaliste vis-à-vis de son discours et de ses sources.

Nous reprenons ci-dessous le tableau des critères qui opposent les deux genres rédactionnels, tel qu'il est conçu par J. M. Adam[7]:

| | INFORMATION | COMMENTAIRE |
|---|---|---|
| Sujet (sémantique) | Un fait | Une idée |
| Intention (argumentation) | Faire savoir Comprendre/expliquer (rapporter) | Faire valoir Une opinion (prendre position) |
| Position (énonciation) | Effacement (distanciation) | Engagement (implication) |

Jean Luc Martin Lagardette [8] reprend la typologie de De Broucker et y ajoute deux autres catégories nommées «genre de la fantaisie»: écho, billet, courrier des lecteurs et «genres nobles»: enquête, reportage, interview.

La complexité et la diversité des classifications des genres discursifs médiatiques sont dus à l'entrecroisement des critères, soient-ils stylistiques, intentionnels ou énonciatifs:

*«Nous apprenons à mouler notre parole dans les formes du genre et, entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre, en deviner le volume (la longueur approximative d'un tout discursif), la structure compositionnelle donnée, en prévoir la fin, autrement dit, dès le début, nous sommes sensibles au tout discursif qui, ensuite, dans le processus de la parole, dévidera ses différenciations. Si les genres du discours n'existaient pas et si nous n'en avions pas la maîtrise, et qu'il nous faille les créer pour la première fois dans le processus de la parole, qu'il nous faille construire chacun de nos énoncés, l'échange verbal serait quasiment impossible.»* [9]

***Les lieux de la construction du sens des discours d'information médiatique.*** L'analyse des pratiques discursives des medias est fondée sur le fonctionnement de l'acte de communication. Celui-ci se produit dans l'échange entre deux instances:

production et réception et le sens qui en résulte dépend de la relation d'intentionnalité qui s'établit entre la production et la réception. La relation d'intentionnalité détermine trois niveaux de pertinence:

- celui où trouve se l'instance de production soumise aux conditions de productions;
- le niveau où se trouve l'instance de réception soumise aux conditions d'interprétation;
- le niveau où se trouve le texte comme produit fini soumis, lui-même, à certaines conditions de construction.

Au sujet des pratiques discursives des médias, la première instance «est représentée par le producteur d'information (l'organe d'information et ses acteurs), l'instance de réception par le consommateur d'information (différents publics: lecteurs, auditeurs, téléspectateurs) et le produit par le texte médiatique lui-même (article de journal, bulletin radiophonique, journal télévisé, etc.) [10]

***Sur la construction du sens dans le discours d'information médiatique.*** Le discours ne signifie pas la langue, même si c'est avec la langue qu'on construit le discours et qu'en retour le discours modifie la langue. Le discours est la résultante de la combinaison des circonstances dans lesquelles on parle ou on écrit: l'identité de celui qui parle et de celui à qui l'on parle, le rapport d'intentionnalité qui les unit, les conditions physiques de l'échange et la manière de parler.

De l'imbrication de ces deux pôles, les conditions extradiscursives et les productions intradiscursives, découle le sens de l'information, sens qui se construit par ce double processus de sémiotisation de *transformation* et de *transaction.*

*Transformation* veut dire transformer le «monde à signifier» en «monde signifié». La transformation se produit par la structuration de ce monde selon des catégories exprimées par des formes

- catégories qui nomment les êtres du monde;
- catégories qui assignent des propriétés à ces êtres en les qualifiant;
- catégories qui décrivent les actions de ces êtres en narrant;
- catégories qui nous donnent les motifs de ces actions en argumentant;
- catégories qui évaluent ces êtres, ces propriétés, ces actions et ces motifs en modalisant.

Par le processus de *transaction* le sujet qui produit un acte de langage donne une signification psychosociale à son acte, à savoir, suppositions sur l'identité du destinataire/récepteur (position sociale, connaissances, aptitudes, intérêts, etc.), l'effet qu'il (le sujet) veut avoir sur son acte, le type de relation qu'il se propose d'instaurer avec le destinataire, etc. A propos de la mécanique de la construction du sens qui est possible grâce aux deux processus transaction et transformation, nous allons conclure que l'acte d'informer, par le processus de transaction, fait circuler entre les acteurs de la communication *«un objet de savoir que l'un d'entre eux est censé le posséder et l'autre pas, que l'un est chargé de transmettre et l'autre recevoir, comprendre, interpréter, subissant du même coup une modification par rapport à son état initial de connaissances»* [11]

***Le discours médiatique entre impartialité et subjectivité.*** Toute information

de la réalité qui doit être rapportée par le biais des discours des médias rencontre la difficulté de la relation réalité/fiction. Mais, les discours des médias sont contraints par le contexte de la situation de communication. Les contraintes situationnelles de ce type de discours font que les événements se présentent soit à l'état brut (et en ce cas ils sont porteurs de nombreuses potentialités signifiantes), soit à l'état d'un événement qui est déjà signifié par une autre instance d'information [12].

Les journalistes classifient, traitent, interprètent et analysent ces événements en fonction de leur propre culture, de leur expérience, de leur jugement et en fonction des stratégies propres au métier de journaliste: *«Il (le journaliste) n'est donc pas dans la position d'un rapporteur devant rapporter les conclusions d'une étude devant une commission, ni dans celle d'un expert devant rendre compte des résultats d'une expertise ou d'une étude scientifique, lesquelles exigent un point de vue particulier et une instrumentation d'analyse extérieure au spécialiste. La position de témoin éclairé du journaliste constitue ce qui à la fois accroit sa responsabilité comme devant rapporter fidèlement l'événement, et le piège car le récit qu'il construit ne peut faire l'économie de la visée de captation»* [13].

Beaucoup de journalistes considèrent que les effets d'objectivité de leur rhétorique sont suffisants pour convertir la construction de l'information en quelque chose d'impartial en raison de la perception qu'ils ont sur la nature du langage. Ces journalistes *«font comme si dire objectivement «la perception neutre» de faits était une option du système de la langue»* [14]. Le discours médiatique pourrait ne pas tenir compte de l'interaction incontournable du dire conventionnel et de la parole personnelle, mais aussi du fait *«que le langage interpelle toujours un co-énonciateur et qu'il ne se contente pas de diffuser du savoir: dire, c'est aussi prendre position, argumenter, tenter de mobiliser»* [15].

Les théories d'aujourd'hui essaient de démontrer que la nature subjective et pragmatique du langage infirme l'idée de la transparence référentielle: *«ces théories démontrent pourtant que les mots font écran entre l'homme et l'objet, entre le sujet d'énonciation et son co-énonciateur. Si toute mise en mots implique un faisceau de sélections, de constructions et d'interventions interactionnelles, il ne peut y avoir que des apparences d'objectivité. Le discours conventionnel aux apparences neutres serait aussi important que la parole individuelle; il en serait même la condition de possibilité et le mode discursif de légitimation»* [16].

Les discours médiatiques se trouvent entre deux pôles différents dont l'un est neutre (celui qui est dit *informatif* et exclusivement descriptif) et l'autre, engagé, c'est-à-dire argumentatif. Les journalistes glissent d'un pôle à l'autre car ils n'ont pas de mots assez consistants pour prétendre la séparation entre faits et commentaires: le fait constitue le discours «neutre» et le commentaire, la prise de position autorisée. C'est de cette manière que les journalistes ne se rendent pas compte qu'on ne peut séparer, du point de vue de la linguistique, *«la part référentielle de la sémantique de ses dimensions pragmatiques et argumentatives et que les subjectivités énonciative et intersubjective sont inhérentes à la langue...»* [17]

Nous allons examiner comment fonctionnent les éléments de l'*éditorial* qui est un genre de la presse écrite qui «se veut objectif et qui se désubjectivise en

incarnant des formes d'opinion publique. L'affirmation d'une opinion personnelle est en effet souvent diluée dans une cosmétique tout public» [18]

Comme corpus, nous avons analysé la rubrique de l'*«Editorial»* de quelques numéros du journal *Monitorul de Galati* (mois de septembre et d'octobre 2009). L'éditorial, affirment les spécialistes, reste l'article qui exprime le plus clairement une opinion. Il se pose la question: de quelle opinion s'agit-il ? si nous assistons à la desubjectivisation de l'éditorial suite à la disparition du sujet énonciateur justement pour donner l'impression d'objectivité.

Les effets d'objectivité sont obtenus par l'effacement du sujet énonciateur dans les tournures impersonnelles, par l'emploi de l'infinitif, par le ton autoritaire et par le fait que l'éditorial s'appuie, sauf sur des faits exposés ailleurs, sur des évaluations considérées comme admises.

«Toate astea *dovedesc* faptul că avem o clasă politică extrem de neputiincioasă în fața taifunului «Criza» …

*Se mai dovedeşte*, de altfel, că am avut parte de guvernări care nu au făcut nimic pentru țara asta…

*La fel de adevărat* este că orice încercare de a mai redresa lucrurile se loveşte de încăpățânarea celor care i-au ajutat pe politicieni în multe dintre afaceri…» [19]

Cependant, dans nos éditoriaux, on constate une contradiction entre l'exposition puissante de l'énonciateur par la présence de sa photo au début de l'article (voir la photo ci-dessous) et par son nom écrit en majuscules, sur un fond de couleur différente du reste de l'article et l'effacement relatif matérialisé dans un discours qui favorise les tournures impersonnelles ou «qui se réfugie derrière un "nous" collectif, dont le locuteur ne serait que le porte-parole» [20]. Convaincre par le discours c'est le rêve des journalistes, rêve car il est presque impossible de séparer l'information du commentaire et la neutralité informative de l'engagement.

Exemples de Monitorul de Galați 2009/3.09, «**Criza care ucide**», Maria Fabian.


MARIA FABIAN

**Criza care ucide!**

Selon R Koren [21] par la stratégie de l'éditorialiste, «L'acte de parole qui consiste à montrer ostensiblement ses certitudes à autrui a de fortes chances de les lui imposer. L'assurance est troublante et communicative quand elle est mise en scène de main de maître.»

Un autre mode de neutralisation de l'engagement est le manque des pronoms de première personne singulier ou pluriel, ce qui permet de ne pas nommer les énonciateurs et de cette manière, d'atténuer la responsabilité de ceux qui sont impliqués dans les jugements critiques de l'éditorial.

Exemples (Monitorul de Galați, 8 oct 2009, «Nu-i lăsați să vă confişte

revolta!» Maria Fabian):

«*Se vede* din ce în ce mai *clar* că este nevoie de o revoltă a maselor care să dărâme putreziciunea care s-a instaurat, dar de o revoltă curată…

*Sigur,* este păcat că *s-a ajuns* într-un asemenea hal de degradare, ca anumite butoane să acţioneze exact la timpul potrivit…».

Dans l'intention de transmettre son opinion personnelle à travers l'opinion publique, l'éditorialiste use de proverbes, de maximes, etc. qui sont des énoncés de portée générale contenant une morale ou une vérité d'expérience que l'on juge utile de rappeler.

Exemples:

«Iaca aşa merge treaba în Românica noastră: *cine poate oase roade*, cine nu, stă şi priveşte». (Monitorul de Galaţi 2009/3.09, «Criza care ucide», Maria Fabian)

**Conclusions.** La profession de journaliste reste un métier universel avec des règles d'écriture, aves des stratégies de travail et tâches professionnelles strictes et avec des aspirations à l'objectivité et à l'impartialité dans le traitement de l'information, degré d'impartialité qui légitime les dires de ce porte-parole de l'opinion publique. A travers le large éventail de genres, dont nous avons parlé très concisément, le journaliste fournit à ses concitoyens les moyens de comprendre le monde, les phénomènes sociopolitiques et historiques et d'agir en conséquence (en toute connaissance de cause). De toute façon, neutralité et impartialité sont des mots magiques car l'objectivité absolue n'existe pas.

**Notes et références bibliographiques**


[1] Miège, Bernard, *L'espace public; au-delà de la sphère publique, Hermès* 17-18, 1995, p. 51.

[2] *Ibidem.*

[3] *Idem*, p. 52.

[4] Miège affirme que la communication généralisée est pour les Etats, pour les partis politiques dominants, un facteur essentiel du renforcement de leur domination.

[5] http://presse.cyberscol.qc.ca/ijp/observer/genres/genres.html.

[6], [7], [8] J. M. Adam, Unités rédactionnelles et genres discursifs: cadre général pour une approche de la presse écrite, *Pratiques,* nr. 94, juin 1997.

[9] Bakhtine, M., 1979, «Les genres du discours», in *Esthétique de la création verbale,* p. 285.

[10] Charaudeau, Patrick, *Les médis et l'information. L'impossible transparence du discours*, Ed. De Boeck Université, Bruxelles, 2005, p.16, site consulté le 2 septembre 2009. http://books.google.fr/books?id=9WPWIyuUsccC&pg=PA4&lpg=PP1&dq=Patrick+Charaudeau#v=onepage&q=&f=false

[11] *Idem*, p. 30.

[12] Charaudeau, P., 2005, *Les medias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Coll. Medias Recherches, De Boeck.

[13] *Idem*, p. 127.

[14] Koren, Roselyne, Argumentation, enjeux et pratique de "l'engagement neutre": le cas de l'écriture de presse, *SEMEN*, no.17, 2004, http://semen.revues.org/sommaire557.html,

site consulté le 10 juillet 2009.
[15], [16] [17] *Ibidem*.
[18] Thierry Herman et Nicole Jufer, «L'éditorial, «vitrine idéologique du journal» ?», *Semen*, 13, Genres de la presse écrite et analyse de discours, 2001, [En ligne], mis en ligne le 21 mai 2007. URL: http://semen.revues.org/document2610.html. Consulté le 14 octobre 2009.
[19] Monitorul de Galați 2009/3.09, «Criza care ucide», Maria Fabian, http://www.monitoruldegalati.ro/index.php?func=arhiva
[20] Dubied Annik, Lits Marc [1997] «L'éditorial: genre journalistique ou position discursive ?», in *Pratiques,* n° 94, p. 57-58.
[21] Koren Roselyne, 1996, *Les enjeux éthiques de l'écriture de presse et la mise en mots du terrorisme*, L'Harmattan, Paris, p. 87.

**Bibliographie**

1. De Broucker, José, 1995, *Pratiques de l'information et écriture journalistique*, CFPJ.
2. Dubied Annik & Marc Lits, 1999, *Le fait divers*, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?».
3. Dubied, Annik, Lits Marc, 1997, «L'éditorial: genre journalistique ou position discursive ?», in *Pratiques,* n° 94, p. 49-61.
4. Lagardette, Jean Luc Martin, 1994, *Guide de l'écriture journalistique. Ecrire, informer, convaincre,* Paris, Syros.
5. Maingueneau, 1998, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
6. Maldidier, Denise, Normand, Claudine, Robin, Régine, Paris X, Nanterre, 1972, «Discours et idéologie: quelques bases pour une recherche», *Langue Française,* vol.15, no.10. pp116-142, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1972_num_15_1_5615.
7. Petitjean, A., 1991, «Contribution sémiotique à la notion de «genre textuel»», *Recherches linguistiques*, n°XVI.
8. Schaeffer, J. M., 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Editions du Seuil, Paris.

# IRONIA – PRODUS AL FUNCŢIONĂRII INTENSEMELOR ŞI ARHIINTENSEMELOR ÎN DISCURSUL MEDIATIC

**Ludmila ZBANŢ**
Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, Republica Moldova

*Le caractère ouvert du texte médiatique s'avère un espace propice pour le jeu des appréciations et de la graduation des qualités marquées par des sens ironiques. Cette opération est le produit du choix voulu du journaliste qui utilise une variation importante des instruments linguistiques et autres afin de construire le discours ironique. L'intérêt du journaliste est de sensibiliser l'opinion publique sur les événements qui se produisent dans la société et qui provoquent le mécontentement d'une partie de celle-ci. Pour le faire, les professionnels du monde journalistique utilisent les structures comparatives allant jusqu'à l'exagération, ils créent des unités lexico-sémantiques occasionnelles faisant surgir des jeux des mots, ils procèdent à des assemblages des fragments provenant de différents registres stylistiques etc. qui, dans leur totalité, font surgir des sens ironiques intensifiés saisissant l'attention du lecteur.*

Natura deschisă a discursului mediatic creează un spaţiu benefic pentru jocul cu aprecierile şi graduările unor calităţi, realizat dintr-o perspectivă ironică. Aceste operaţii rezultă dintr-o alegere deliberată a instrumentelor necesare pentru construirea discursului ironic al cărui scop este sensibilizarea opiniei publice cu privire la evenimentele ce au loc într-o anumită societate. Nu sunt rare cazurile în care se recurge la diferite comparaţii, exagerări, la crearea unor unităţi lexico-semantice ocazionale, la asamblări de fragmente din diverse registre stilistice, la varierea punctuaţiei, ortografierii ş.a. Din cofuncţionarea tuturor procedeelor verbale şi nonverbale, orientate spre crearea unui discurs ironic care include deseori structuri cu intenseme[1] şi arhiintenseme, rezultă un puternic efect ironic, orientat spre destinatarii acestui tip de informaţie.

Contextul extralingvistic în care este creat şi funcţionează mesajul ironic are un rol deosebit de important în constituirea şi decodificarea efectelor ironice. Este clar că, pentru a exprima conţinuturi ironice, nu se recurge doar la mijloace verbale. Funcţionarea mesajelor ironice în comunicarea orală este asistată de factori de natură nonverbală, cum ar fi intonaţia, mimica, gesturile. În scris, mesajele ironice îşi găsesc deseori sprijinul în imagini (caricaturi), în jocul cu topica şi semnele de punctuaţie (în acest context, este pertinent rolul ghilimelelor). Dar aceste mijloace sunt doar nişte indicii ale funcţionării, nu şi condiţiile de existenţă a ironiei.

Esenţa ironiei rezultă din decalajul care se formează între enunţul propriu-zis şi situaţia de enunţare. Este şi cazul efectului ironic în textele mediatice, când,

---

[1] Utilizăm termenul **intensem** pentru a denumi unitatea minimală capabilă să transmită valoarea de intensitate absolută, exteriorizată, mai cu seamă, în cadrul monostructurilor (la nivelul morfemic, cel al glosemului şi al sintagmelor), iar pentru structurile de intensitate absolută, compuse din fraze, unităţi suprafrastice sau texte este rezonabil să apelăm la o altă unitate – cea de *arhiintensem*, concepută drept un ansamblu de intenseme.

pornind de la condiția că receptorii acestora sunt la curent cu evenimentele abordate în publicațiile respective, jurnaliştii pun accentul pe distorsiunile dintre faptele reale şi faptele pe care le relatează. Având intenția de a oferi destinatarilor anumite semne ce i-ar ajuta să sesizeze nuanțele ironice, jurnaliştii recurg la punctuație, la intercalări de opinii explicite ş.a.

Printre structurile marcate de o semantică ironică figurează şi cele în care ironia este construită pe fonul intensificării unor calități, acțiuni sau stări. În acest mod se obține un efect sporit de sensibilizare a receptorilor informației respective.

Dacă am compara ironia cu intensificarea calității, acțiunii sau stării, vom constata prezența unor factori comuni ce condiționează crearea şi funcționarea acestor valori semantice.

Examinarea situației în studierea gradării intensive şi a ironiei exteriorizează condiția că ele nu mai sunt doar părți ale lingvisticii, ci trezesc interesul reprezentanților unor domenii ca psihologia, logica, semiotica, teoria comunicării, căpătând astfel o dimensiune interdisciplinară. În cercetările actuale se pune tot mai insistent accentul pe cadrul pragmasemantic şi pragmastilistic în care trebuie analizate intensitatea şi ironia. Având un caracter universal, atât ironia cât şi intensitatea în limbă şi, mai cu seamă, în discurs, sunt produsul activității subiective a interlocutorilor. În centrul activității comunicative se află subiectul vorbitor în calitate de generator al acestor structuri. Este valorificată esența antropocentrică atât în generarea structurilor integrând intenseme şi arhiintenseme, cât şi a celor cu sensuri ironice, căci se ține cont de poziția locutorului, de viziunile lui ce depind de formarea lui socioculturală.

O condiție importantă pentru decodificarea mesajelor purtătoare de intenseme sau de arhiintenseme şi de valori ironice este luarea în considerare a contextelor şi a situațiilor de comunicare concrete (verbale şi nonverbale), ținând cont şi de dimensiunea socioculturală. Se realizează o cofuncționare a valorilor explicite şi implicite a unităților lexicale, a frazelor, având la bază o combinare a semelor de graduare maximă sau minimă şi o interacțiune a conotațiilor apreciative şi a celor depreciative care generează, în ansamblu, nişte efecte ale unor valori ironice graduate, adresate interlocutorilor reali sau virtuali. Se produce un efect ilocutiv puternic al cărui rezultat depinde de cunoaşterea situației şi de implicarea interlocutorilor în evenimentele supuse operațiilor de intensificare şi de ironizare. Acest lucru este condiționat de legăturile ce se stabilesc între elementele gândirii, unitățile limbii şi realitatea materială, care reflectă diversele viziuni ale lumii caracteristice unor comunități socioculturale. Înțelegerea structurilor de profunzime ale mesajului ironic, amplificat de o graduare intensivă, porneşte de la analiza ierarhiei elementelor utilizate şi de la înțelegerea combinărilor complexe ale acestora, care nu sunt întâmplătoare. Ele reflectă intenția concretă a autorului care alege nişte elemente de suprafață apte a permite multiple interpretări la nivelul structurilor de profunzime.

Găsim toată diversitatea funcționării elementelor graduate şi a valorilor ironice în textele jurnalistice care sunt tribuna cotidiană a judecăților şi opiniilor asupra realității momentului. Pentru a confirma această constatare, am analizat

câteva editoriale şi articole de opinie din cotidianul „Timpul" (plasat pe poziţii anticomuniste), pornind chiar de la titlurile acestora. Iată doar unele dintre ele: *„Voronin şi Buratino", „Goebbels şi Voronin, nazismul şi comunismul"*. Sunt editoriale în care este expusă poziţia vizavi de ex-preşedintele Republicii Moldova Vladimir Voronin şi a politicii lui de guvernare.

Cu toate că, formal, titlurile citate au o structură similară, în care sunt opuse şi implicit comparate nişte nume sau nişte noţiuni, de fapt avem de a face cu diferite efecte semantice.

Analizând titlul *„Voronin şi Buratino"*, desprindem uşor aluzia ironică ce porneşte de la conotaţia acestor două nume. Primul, *Voronin*, o persoană reală, un om politic care reprezintă o realitate a vieţii politice din Republica Moldova, figură marcată de conotaţii negative în publicaţiile cotidianului „Timpul", cel de-al doilea, *Buratino*, o marionetă, personaj creat într-un alt spaţiu cultural. El comportă conotaţii ale unei persoane uşor de manipulat sau de dus în eroare. În acelaşi timp, prin *Buratino* se face aluzie la persoanele care sunt ca nişte marionete în mâinile puterii desemnate prin *Voronin*.

Precizarea poziţiei autorului (Constantin Cheianu) vine din conţinutul articolului: "*Totul este de găsit în această agonie prelungită a lui Voronin, toată gama de sentimente, toate genurile literare - şi dramă, şi comedie, şi grotesc, şi tragicomedie. Izbucnirile emoţionale necontrolate ale liderului comunist îl recomandă într-adevăr ca pe un personaj literar de excepţie. În special, unul dintr-o piesă pentru copii. Unul negativ, fireşte, din galeria acelora care pe parcursul întregii poveşti se confruntă cu un băieţel ori o fetiţă pozitivi şi exemplari. Un fel de Karabas-Barabas luptând cu Buratino pentru deţinerea controlului asupra păpuşilor.*" Acest mod de prezentare a informaţiei îi permite autorului să exprime printr-o serie de procedee explicite şi implicite aprecierea emotivă, ironică a realităţii autohtone. Jocul de comparaţii este explicitat într-un alt fragment al aceluiaşi editorial, din care extragem sensul ironic propriu-zis. Receptorul informaţiei trebuie să cunoască povestea respectivă pentru a înţelege ce vrea să spună jurnalistul prin seria de aluzii ce declanşează semantica ironică datorită metaforelor exprimate printr-o serie de nume proprii şi prin trăsăturile atribuite fiecărui personaj al teatrului politic: „*Ceea ce pare că a mai rămas să vedem aşadar în prestaţia ex-preşedintelui, ar fi o situaţie-clonă a celei din cunoscuta poveste, cu* ***un Voronin-Karabas-Barabas***[1] *plângând, iar* ***Opoziţia-Buratino*** *mângâindu-l şi spunându-i că totuşi, un simulacru de jucărie-putere îi mai rămâne încă pentru viitorii patru ani, adică şi maşină, şi pază, şi pensie bună, aşa că are tot timpul la dispoziţie pentru a se transforma într-un personaj blând şi pozitiv.*".

Un alt editorial *„Răspundere sau iresponsa-bilitate colectivă?"* îi aparţine jurnalistului Constantin Tănase. Nici un semn nu este de prisos în acest titlu prezentat sub forma unei întrebări retorice. Cei care au mai citit şi alte publicaţii ale acestui jurnalist, pot înţelege mai bine de ce se recurge la forma *irersponsa-bilitate*. Într-o publicaţie mai veche, Constantin Tănase utilizează jocul de cuvinte *„de bilă"*

---

[1] Subliniat de noi.

şi „*debilă*". În acest context jurnalistul recurge la glosemul *bilă* cu sensul de *venin, amărăciune, invidie, răutate* (*bilă* de la *fiere*, sens, se pare, inclus de jurnalist în toate glosemele derivate, inclusiv forma *-bilitate*, care apare în acest caz ca un sufix; adică se recurge la un fel de aluzie la faptul că ar mai fi posibil de format şi alte gloseme cu acest element). Este o aluzie care pune în evidenţă o trăsătură negativă a clasei politice moldoveneşti: deseori politicienii se lasă atraşi în nişte provocări care nu le permit să analizeze cu multă cumpătare situaţiile concrete, pentru a evita decizii pripite luate sub imperiul unor sentimente şi emoţii momentane. Ne convingem că jurnalistul promovează, în mod direct sau indirect, valorile morale care depind de poziţia ocupată de el în societatea concretă. Anume de aceea, atitudinea apreciativă a locutorului capătă o importanţă deosebită, căci el recurge la un cod ironic personal, marcat de intensificarea calităţilor acţiunilor şi stărilor la care se face referinţă.

Aceluiaşi autor, Constantin Tănase, îi aparţine articolul de opinie publicat în 2007 şi intitulat „*Gogoşarii portocalii*". Denumirea articolului ne oferă un câmp vast de interpretări, a căror reuşită depinde, la fel, de cunoaşterea realităţilor politice din Republica Moldova. Printre partidele politice care erau la conducerea ţării în acea perioadă se afla şi PPCD, care şi-a ales drept simbol culoarea portocalie. Anume la acest partid se face aluzie în titlul de faţă. Glosemul *gogoşar* este utilizat de Constantin Tănase pentru a-i caracteriza pe ziariştii de la ziarul „Flux" care promovează politica PPCD şi atacă permanent ziarul „Timpul". Este un procedeu bazat pe jocul de cuvinte: 1. *gogoşar – varietate de ardei gras de formă rotundă* şi 2. *gogoşar – vânzător de gogoşi* şi, mai ales, pe sensul figurat de *persoană care spune gogoşi, şarlatan, mincinos*.

C. Tănase scrie „*Dugheana de presă a lui Roşca*[1] *continuă să vândă gogoşi*", altfel spus, *gogoşar* semnifică în acest context 'persoana care spune gogoşi', adică, persoana care răspândeşte informaţii mincinoase. Dezambiguizarea mesajului şi alegerea corectă a sensului glosemului *gogoaşă* în acest context rezultă din sintagma *dugheana de presă*, marcată de conotaţii ironice datorită utilizării cuvântului *dugheană* care semnifică: *prăvălie mică* sau *cârciumă* unde se vinde un alt fel de marfă. Înţelegem, astfel, că este important nu doar **ce** este reprezentat ci şi **cum** este reprezentat un obiect, un eveniment etc.

Toate elementele incluse în articol au o amprentă ironică evidentă, utilizată pentru a gradua sentimentul de indignare pentru modul în care unii jurnalişti „informează" publicul: „*Cavalerii pixului murdar - I. B. şi S.P. - vedetele care nu mai încap în ecran (din cauză că cine are dor de plai se subţie ca un pai) bat câmpii (verzi) şi spun minciuni fără să clipească din ochii (înecaţi în grăsime, tot din pricina dorului de plai). Crezându-i pe toţi nişte handicapaţi, directorul de la Flux a uitat vechea înţelepciune: De tăceai, filozof rămâneai şi, din nestăpânita dorinţă de a-i face pe plac Patronului, a atacat TIMPUL în nişte chestiuni de care habar n-are, fapt ce a avut efectul bumerangului - ni l-a arătat pe belicosul director Praporşcik în toată splendoarea lui intelectuală şi profesională de diletant*

---

[1] Iurie Roşca este liderul PPCD.

*în chestiunile de management de presă, dar şi de sculă mediatică şi manipulator mărunt, încurcat în propriile minciuni, ca o muscă în plasa de paing (păianjen).*"

În fragmentul citat, desprindem următoarele instrumente de ironizare:

- jocul de cuvinte bazat pe varierea cu sensurile unor expresii cu un caracter fix: *cavalerii pixului murdar*; *bat câmpii (verzi)*; *încurcat în propriile minciuni, ca o muscă în plasa de paing (păianjen)*; pentru a le înţelege şi a le interpreta corect, în fragmentul de mai sus, este necesar să cunoaştem forma şi semantica lor originală care va fi un etalon pentru interpretarea jocului de formă şi de sens;

- decalajul constituit dintr-un lexic cu nişte conotaţii pozitive alăturate unor unităţi ce comportă conotaţii negative:

a) *cavalerii pixului murdar* (glosemului *cavaler* i se atribuie doar conotaţii favorabile: *persoana de origine nobilă, posesor al unor decoraţii, bărbat amabil, binevoitor, generos*);

b) *vedetele care nu mai încap în ecran (din cauză că cine are dor de plai se subţie ca un pai) bat câmpii (verzi) şi spun minciuni fără să clipească din ochii (înecaţi în grăsime, tot din pricina dorului de plai)* – efectul de ironie rezultă dintr-un oximoron (cu o structură extinsă) inclus în acest fragment;

c) *ni l-a arătat pe belicosul director Praporşcik în toată splendoarea lui intelectuală şi profesională de diletant în chestiunile de management de presă, dar şi de sculă mediatică* – combinarea unităţilor *toată splendoarea lui intelectuală şi profesională* şi *diletant în chestiunile de management de presă, dar şi de sculă mediatică*.

Aluzia din numele propriu *Praporşcik* poate fi înţeleasă doar cunoscând conotaţia depreciativă a acestui glosem, împrumutat din limba rusă, care denumeşte unul dintre rangurile inferioare în armată, cel care se supune ierarhic practic tuturor celorlalte ranguri, fiind superiorul nemijlocit al soldaţilor. În articolul citat, acesta este numele *belicosului director*. Înţelegem că şi calificativul *belicos* este utilizat cu un sens ironic.

Spre deosebire de discursuri, care apelează la o intonaţie specială pentru a accentua efectele ironice, textul scris recurge la alte mijloace. În fragmentul analizat depistăm un **joc cu forma cuvintelor** care îşi are rolul în constituirea graduării afective şi a conotaţiei ironice: este vorba despre felul în care sunt scrise denumirile ziarelor: ***Flux*** şi ***TIMPUL*** (integral în majuscule). Astfel este valorificată, într-un mod implicit, poziţia independentă şi verticalitatea fiecărei publicaţii.

Fragmentele citate valorifică încă o dimensiune de o importanţă majoră pentru constituirea şi funcţionarea mesajelor care includ structuri graduate intensiv şi cele ironice. Ne referim la natura dialogală a intensificării şi ironiei, care ţine nemijlocit de relaţiile ce se constituie, pe de o parte, între locutor şi interlocutor(i) şi, pe de altă parte, între obiectul enunţului ironic şi elemente intensificate. Această constatare porneşte de la condiţia unor contacte intelectuale active între participanţii la astfel de acte de comunicare. Condiţia dată poate fi împlinită cu succes de presa cotidiană.

Exemplele analizate anterior exteriorizează importanţa contextului sociocultural pentru interpretarea adecvată a indiciilor ironice şi graduative. Ele pot fi înţelese

îmbinând informațiile explicite şi cele implicite, fără a neglija poziția locutorului. Contrastul ce rezultă din compararea structurilor de suprafață şi a celor de profunzime, marcate şi de valori semantice afective şi emotive, face posibilă extragerea conotaților ironice într-un text sau într-un discurs.

**Referințe bibliografice**

1. Oprea, I., Pamfil, C., Radu, R., Zăstroiu V., 2006, *Noul dicționar enciclopedic al limbii române*, Bucureşti, Editura Litera Internațional.
2. Zbanț, L., 2009, *Intensitatea absolută a calității şi acțiunii (în limbile franceză şi română)*, Chişinău: CE USM.

# Omagiu

# Anna BONDARENCO

*Profesor de lingvistică generală și de franceză*
*Departamentul de Limbi Moderne Aplicate*
*Responsabila Şcolii Doctorale de Ştiinţe ale Limbajului*
*Universitatea de Stat Moldova – Chişinău*

## Laudatio

Ce poate onora mai mult o universitate decât gestul simbolic de a-şi onora Profesorii!

Este pentru noi, colectivul de dascăli şi studenţi ai Universităţii „Ştefan cel Mare” din Suceava, un imens privilegiu să putem vorbi astăzi la deschiderea ediţiei a X-a aniversară a Colocviului Internaţional de Ştiinţe ale Limbajului „Eugeniu Coşeriu”, despre colega şi prietena noastră, profesorul şi cercetătorul neobosit în truda pentru Şcoală, militantul recunoscut pentru lupta sa neîntreruptă întru păstrarea şi respectarea valorilor francofoniei în spaţiul românesc şi internaţional, una dintre personalităţile prezente la multe dintre întâlnirile noastre la Suceava, Cernăuţi şi Chişinău – doamna BONDARENCO.

Sunt fericită să pot transpune în vorbe elogioasele noastre aprecieri faţă de Profesorul de lingvistică generală şi franceză, ilustrul făuritor de destine, reputat cercetător şi conducător al Şcolii Doctorale de Ştiinţe ale Limbajului de la Universitatea de Stat Moldova din Chişinău, Anna Bondarenco, model de dăruire într-o profesie clădită pentru a „dărui”, personalitate puternică şi reprezentant al unei şcoli de lingvistică de cea mai înaltă tradiţie.

Anna BONDARENCO şi-a început ilustra carieră profesională la Şcoala din Bolotino, în 1960. Urmează apoi activitatea impresionantă la Bălţi, ca lector de franceză, apoi profesor al Departamentului de Filologie Română din cadrul Institutului Pedagogic, devenind curând şefa acestui departament (1965). În 1971, îşi susţine teza de doctorat la Institutul Pedagogic de Limbi Străine din Moscova şi devine profesor titular la Institutul Alecu Russo din Bălţi. Continuă studiile doctorale la Universitatea „M. Lomonosov” din Moscova şi primeşte în 1982 titlul de profesor emerit al Uniunii Sovietice. Doi ani mai târziu, acelaşi titlu îi este conferit de Republica Sovietică Moldova.

Din 1985, îşi îndreaptă toate energiile de dascăl şi lingvist la Universitatea de Stat din Chişinău. Aici am întâlnit-o în anul 2000, proaspăt întoarsă dintr-o bursă AUPLEF – UREF la Universitatea Stendhal din Grenoble. Prima impresie a fost atât de puternică încât nu am uitat nici astăzi dialogul dintre rectorul Universităţii, pe atunci profesorul Gh. Rusnac, şi doamna profesor, întruchipare a frumuseţii şi forţei femeii basarabene, calităţi pe care nu contenesc să le admir la toate prietenele mele din Moldova.

Membru al Consiliului Ştiinţific al C.A.L.S. „Langages et Significations” Universite Toulouse le Mirail, Membru al Comisiei de Experţi din cadrul Comisiei Naţionale de Acreditare şi Atestare din Republica Moldova, Cavaler al Ordinului Palmes Academiques, profesorul Anna Bondarenco are un palmares de realizări profesionale dar şi sociale recunoscut atât în plan naţional cât şi internaţional. Preşedintă a Asociaţiei Profesorilor de Franceză din Republica Moldova, Membru al Consiliului Ştiinţific de Susţinere a tezelor în limbi romanice, Membru în Asociaţia Femeilor din Republica Moldova, Anna Bondarenco şi-a închinat întreaga existenţă universităţii şi studenţilor. Peste o suta de studii publicate în ţară

şi străinătate, numeroase lucrări de referinţă în lingvistica generală şi aplicată, zeci de participări la manifestări ştiinţifice de prestigiu reprezintă doar câteva din împlinirile notabile ale doamnei Anna Bondarenco.

De mai mult de un deceniu este Preşedinte al Asociaţiei Profesorilor de Franceză din Republica Moldova. În această calitate a întreprins numeroase activităţi de organizare a formării continue a profesorilor de franceză din Republică, de procurare de materiale didactice, numeroase iniţiative de donaţii de carte şi material didactic, concursuri şi olimpiade organizate pentru elevi şi studenţi, susţinerea materială şi morală a profesorilor pensionari. Fiind şi membru al Asociaţiei Femeilor din Republica Moldova, a contribuit substanţial la ameliorarea situaţiei familiilor cu mulţi copii, a îmbunătăţirii condiţiilor de trai a femeilor din Moldova.

A fost şi la Suceava, de multe ori. Nu numai la Colocviul nostru, dar şi ca profesor al studenţilor noştri. Daca ai întâlnit-o o dată pe Anna Bondarenco nu o vei putea uita nicicând. Anna Bondarenco este una dintre marile întâlniri din viaţa studenţilor noştri, din viaţa noastră.

Îţi mulţumim, draga Anna, pentru tot ce ai facut pentru noi, pentru tot ce însemni pentru comunitatea intelectualilor. Îţi dorim multă sănătate şi ani mulţi buni şi fructuoşi în continuare, puterea de a împărtăşi la fel de viu şi strălucit competenţele şi experienţa dobândite într-un domeniu pe care îl slujim împreună – ştiinţele limbajului.

Te rugăm să primeşti omagiul nostru sincer, şi o diplomă: DIPLOMA DE EXCELENŢĂ a Universităţii „Ştefan cel Mare” din Suceava.

Sanda-Maria ARDELEANU
Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava

# Recenzii

[illegible] lucrări [illegible] în domeniul lingvisticii generale și aplicate, [illegible] gramatici de prestigiu reprezintă doar câteva [illegible] ale doamnei Anna Bondarenco.

[illegible] al Asociației Profesorilor [illegible] din Republica Moldova. În această calitate a întreprins numeroase [illegible] a [illegible] continuă a profesorilor de franceză din Republică, [illegible] materiale didactice, [illegible] inițiative de donații de [illegible] concursuri și olimpiade organizate pentru elevi și studenți, [illegible] materială și morală a profesorilor pensionari. Fiind și membru al Asoci[illegible] din Republica Moldova, a contribuit substanțial la [illegible] cu multe [illegible] a [illegible] de [illegible] din Moldova.

A venit la Suceava de multe ori. Nu numai la [illegible], ci și [illegible] profesor al studenților noștri. Dacă ar fi să [illegible] o dată pe Anna Bondarenco [illegible]. Anna Bondarenco este una dintre marile [illegible] din [illegible] din țara noastră.

[illegible] dragă Anna, pentru tot ce ai făcut pentru noi, pentru [illegible] pentru [illegible]. Îți dorim multă sănătate și ani [illegible] buni și [illegible] în continuare, [illegible] la fel de viu și [illegible] pe care îl slujim [illegible].

[illegible] să primești [illegible] și o diplomă: DIPLOMA [illegible] EXCELENȚA a Universității „Ștefan cel Mare" din Suceava.

Sanda-Maria ARDELEANU
Universitatea „Ștefan cel Mare", Suceava

## ANALELE UNIVERSITĂȚII „ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA. SERIA FILOLOGIE. A. LINGVISTICA

**Raluca-Nicoleta BALAȚCHI**
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Outre ses sections devenues traditionnelles – *Linguistique générale et appliquée*, *Stylistique de la langue et du texte*, *Notes et synthèses*, *Comptes rendus* –, la revue *Analele Universității „Ștefan cel Mare” Suceava. Seria Filologie. A. Lingvistică* offre dans son premier numéro du tome XV, paru en 2009, un dossier thématique portant sur les mots de couleur. Les dix-sept articles qui constituent ce dossier reflètent la richesse des perspectives sous lesquelles on peut envisager le sujet si généreux de la couleur, de la perspective strictement linguistique (lexicologique, morphologique ou syntaxique) jusqu'à la perspective littéraire ou sociologique.

L'article d'Annie Mollard Desfour[1] ouvre d'ailleurs le dossier par une excellente synthèse des aspects auxquels il faudrait toucher dans la recherche des mots de couleur: la structure du lexique chromatique, les contextes d'emploi des chromonymes, les glissements de sens de ceux-ci, leur référence, leur symbolique, leur traduction. Les dernières lignes de cet article auraient pu être mises en exergue à ce volume dédié à l'expression de la couleur dans différentes langues (roumain, français, anglais, italien, espagnol, bulgare): «Reflet d'une culture, le lexique de la couleur présente un intérêt non seulement du point de vue linguistique mais aussi du point de vue socio-culturel. S'attacher à sa description, ce n'est pas seulement tenter de comprendre le sens d'un terme, d'une expression colorée, c'est aussi et surtout pénétrer au cœur d'une société, voir comment joue la symbolique sociale, religieuse, l'art, les techniques, la vie quotidienne. Et traduire la couleur, c'est penser autrement la couleur.» (p. 119)

Tout en choisissant une perspective pragma-sémantique, trois universitaires strasbourgeois – Marie Biermann-Fischer, Georges Kleiber et Francine Gerhardt-Krait –contribuent à la réalisation de ce volume avec des articles particulièrement originaux et novateurs au niveau gnoséologique, dont l'objectif déclaré est l'examen de la relation entre la couleur et l'espace. Ainsi, Marie Biermann-Fischer s'arrête sur le nom «couleur» lui-même et fait une analyse détaillée de ce mot français, en insistant sur ses valeurs métaphoriques, ce qui la mène à la conclusion que tous les emplois métaphoriques du nom «couleur» ont une origine spatiale. Grâce à une étude minutieuse de leurs expressions linguistiques en français, Georges Kleiber démontre dans un article révélateur, «Couleurs et espaces», que les couleurs sont les seules entités bi-dimensionnelles non-bornées. À son avis, l'espace non-borné n'est pas le support des couleurs, mais une partie constitutive

[1] Annie Mollard Desfour est celle qui a publié aux Éditions du CNRS les dictionnaires consacrés aux couleurs: *Le Bleu* (1998), *Le Rouge* (2000), *Le Rose* (2002), *Le Noir* (2005).

de leur statut. C'est toujours vers le rapport couleur-espace que se dirige l'article de Francine Gerhardt-Krait, «Noms de couleur: conversion et dérivation», qui réalise une comparaison entre les adjectifs de couleur convertis en noms et les noms de couleur formés par la suffixation d'un adjectif de couleur, dans le but d'éclaircir certains problèmes posés par l'interprétation référentielle de ces mots.

Après les articles qui traitent de la pragma-sémantique des mots de couleur, le dossier thématique de la revue *Analele Universităţii „Ştefan cel Mare" Suceava. Seria Filologie. A. Lingvistică* s'oriente vers d'autres types d'approches. Dans «Articulos lexicográficos de los colores en dos diccionarios hispánicos. Estado de la cuestión», Octavio-Cano-Silva s'intéresse à la lexicographie des mots de couleur, en examinant de façon critique les définitions qu'on leur donne dans deux dictionnaires de la langue espagnole, l'un publié en Espagne et l'autre au Mexique.

Jeanna Kristeva («À propos des couleurs – un regard sur les séquences figées contenant un adjectif de couleur en français et en bulgare»), Rosanna Curreri («Axiologisation et connotations partagées des expressions figées colorées en France») et Lorella Sini («Le marché des couleurs. Étude lexicologique et valeurs sémantiques des chromonymes relatifs au maquillage») choisissent la perspective contrastive. Les tendances actuelles dans l'emploi des mots de couleur et leurs fonctions dans les discours contemporains, de même que la complexité nécessaire de leur approche, sont très bien mises en évidence dans l'étude de Lorella Sini, qui met en parallèle les chromonymes français et les chromonymes italiens puisés dans un corpus formé de quelques sites des grandes marques de cosmétiques.

Mais la plupart des articles compris dans le dossier sur les mots de couleur analyse les occurrences et les significations de ces mots dans diverses oeuvres littéraires (contes, romans, poésies), créées dans différents espaces et époques. Par exemple, Corina Sandu fait une analyse sémiotique pertinente de l'expression de la couleur dans *Les Rougon-Macquart*, en soulignant le rôle essentiel des chromonymes pour la construction d'un concept-clé de l'œuvre de Zola, celui de «socialité».

Le premier dossier thématique proposé par la revue *Analele Universităţii „Ştefan cel Mare" Suceava. Seria Filologie. A. Lingvistică*, consacré aux mots de couleur, est sans doute un succès et ouvre la voie vers d'autres thèmes et d'autres collaborations, en stimulant le dialogue entre les chercheurs de Suceava et du monde entier.

# O CARTE FUNDAMENTALĂ: EUGENIU COŞERIU, *OMUL ŞI LIMBAJUL SĂU*

**Ioan S. CÂRÂC, Cristinel MUNTEANU**
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi
Universitatea din Piteşti

Pentru cei preocupaţi de limbajul în complexitatea sa, dar şi pentru cei interesaţi de fenomenul cultural[1] *in genere*, evenimentul editorial al anului 2009 ar trebui să-l constituie apariţia cărţii lui Eugeniu Coşeriu, *Omul şi limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii şi lingvistică generală*, Antologie, argument, note, bibliografie şi indici de Dorel Fînaru (Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2009, 465 p.).

Proiectul de publicare într-un singur volum a 16 studii[2] coşeriene este unul foarte ambiţios, întrucât uneşte şi eforturile a peste 20 de traducători[3] (din centrele universitare din Suceava, Iaşi, Cluj şi Bucureşti), mulţi dintre ei buni cunoscători ai operei coşeriene. Sunt adunate aici (după un plan convenit chiar cu E. Coşeriu, pe vremea când savantul participa la simpozionul ce-i poartă numele, organizat de Universitatea „Ştefan cel Mare” din Suceava) texte fundamentale, devenite clasice în lumea lingviştilor: *Lingvistica generală, teoria limbajului, filozofia limbajului*; *Omul şi limbajul său*; *Limbajul între* ***physei*** *şi* ***thesei***; *Universaliile limbajului şi universaliile lingvisticii*; *Semn, simbol, cuvânt*; *Limbajul şi înţelegerea existenţială a omului actual*; *Teze despre tema «limbaj şi poezie»*; *Creaţia metaforică în limbaj*; *Determinare şi cadru*; *Logicism şi antilogicism în gramatică*; *Logica limbajului şi logica gramaticii*; *Semantica, forma interioară a limbajului şi structura profundă*; *Dincolo de structuralism*; *Competenţa lingvistică*; *Nu există schimbare lingvistică*; *Timp şi limbaj*.

Editarea unui astfel de volum se impunea, deoarece, deşi majoritatea textelor fuseseră traduse şi publicate de-a lungul anilor în diverse reviste de specialitate sau de cultură, ele deveniseră cvasi-inaccesibile multor cercetători (îndeosebi celor tineri). Totodată, după cunoştinţele noastre, avem de-a face cu cea mai densă şi mai cuprinzătoare culegere de studii coşeriene în planul teoriei limbajului, depăşind volumele anterioare ce s-au tipărit cu un titlu identic în alte

---

[1] Se cuvine să amintim că, pe urmele lui Hegel, Coşeriu afirma că limbajul este o formă de cultură (alături de artă, religie şi mitologie, ştiinţă şi filozofie), dar şi baza culturii înseşi, întrucât conţine în germene toate celelalte forme.

[2] În realitate sunt 17, dacă socotim şi textul, extrem de concis şi de concentrat, *Zece teze despre esenţa limbajului şi a semnificaţiei*, preluat în întregime în *Argumentul* lui Dorel Fînaru (p. 9-13).

[3] Avem datoria de a le menţiona măcar numele: Eugenia Bojoga, Florian Bratu, Ana Covaciu, Constantin Dominte, Vasile Dospinescu, Dorel Fînaru, Dumitru Irimia, Lucian Lazăr, Laura Mihăileasa, Nicoleta Loredana Moroşan, Eugen Munteanu, Angela Petriuc, Cătălina Pînzariu, Mihaela Pohoaţă, Ramona Pohoaţă, Ciprian Popa, Ana-Maria Prisăcaru, Georgeta Raţă, Ioana Rostoş, Nicolae Saramandu, Lavinia Seiciuc, Dan Stoica, Emma Tămâianu.

limbi: *El hombre y su lenguaje* (1977), *O homem e a sua linguagem* (1982), *L'homme et son langage* (2001)[1].

Meritele apariţiei acestui volum îi revin în mare măsură d-lui Dorel Fînaru, cadru didactic la Universitatea din Suceava, care a depus o muncă intensă ca volumul să fie o reuşită. În continuare, vom încerca să relevăm câteva note particulare ale ediţiei pe care o recomandăm cititorilor, contând pe o bună receptare.

Antologia este pregătită de un *Argument* şi o *Notă asupra ediţiei*, ambele semnate de Dorel Fînaru. *Argumentul* evidenţiază importanţa teoriei coşeriene pentru orientarea cercetărilor privind limbajul, apreciindu-se că „lingvistul român este figura dominantă a unei pleiade de mari lingvişti din care fac parte, printre alţii, E. Sapir, L. Bloomfield, R. Jakobson, A. Pagliaro, L. Hjelmslev, A. Martinet sau N. Chomsky. Situat *peste mode şi timp*, Eugeniu Coşeriu este autorul unei opere care, *pe cât se poate omeneşte prevedea*, va influenţa decisiv lingvistica şi ştiinţele limbajului pentru multe secole de acum înainte" (p. 7). Pornind de la Mircea Borcilă, cel mai însemnat exeget al lui Coşeriu din România, Dorel Fînaru reaminteşte liniile de forţă ale lingvisticii integrale coşeriene (citând, în acest sens, în traducere proprie, şi textul-sinteză *Zece teze despre esenţa limbajului şi a semnificaţiei*) şi maeştrii spirituali pe care i-a avut în gânditori ca Aristotel, Hegel, Humboldt, în special, dar şi Leibniz, Vico, Kant, Croce ş.a. În acelaşi timp, editorul remarcă şi unele trăsături ale stilului coşerian, cum ar fi claritatea şi profunzimea, însă şi umorul particular şi ironia fină ce-i dau o notă specifică. Nu în ultimul rând, se arată care a fost/este impactul teoriei sale în lume, unde s-au creat „şcoli" Coşeriu, deplângându-se faptul că ideile marelui savant sunt mai cunoscute în Japonia decât în România.

În *Notă asupra ediţiei* sunt prezentate principiile care au stat la baza întocmirii antologiei: „După cum probabil se ştie, Eugeniu Coşeriu avea obiceiul să colaboreze efectiv la realizarea unor traduceri sau măcar să revizuiască el însuşi multe din traducerile studiilor sale prin adăugiri, explicitări sau adaptarea exemplelor la limba în care se traduce textul-bază. De aceea, această antologie foloseşte pentru unele dintre versiunile cuprinse aici un procedeu traductologic mai puţin uzitat, şi anume o *traducere comparativ-cumulativă* constând în înglobarea tacită în traducerea românească a diferenţelor care apar între versiunile în limbile spaniolă, germană, italiană, franceză şi engleză" (p. 18). În acest scop, s-au utilizat, pe lângă textul originar, numai traduceri realizate în colaborare cu autorul sau revizuite de autor, ţinându-se seama şi de precizarea lui Coşeriu, după care forma din spaniolă (acolo unde există) este cea definitivă. Versiunile originare, variantele de traducere, textele confruntate şi contribuţia fiecărui traducător sunt specificate detaliat pe mai multe pagini (p. 19-27).

Cinci studii sunt traduse şi publicate aici pentru prima oară. Deoarece acestea au, pentru cei mai mulţi cititori români, savoarea ineditului în relaţia lor cu

[1] Cu menţiunea că din antologia în limba franceză s-a publicat doar primul volum (din cele două proiectate), conţinând, în cea mai mare parte a sa, aproape toate studiile consacrate de Coşeriu lexematicii.

cel mai mare şi mai nedreptăţit lingvist român, vom încerca să facem o prezentare succintă a conţinutului fiecăruia din aceste cinci studii.

În *Lingvistica generală, teoria limbajului, filozofia limbajului* (ce reprezintă un capitol, adaptat, al monumentalei *Geschichte der Sprachphilosophie*), autorul respinge încercarea unor lingvişti de a reduce filozofia limbajului la lingvistica generală şi la cea teoretică. Ceea ce se înţelege astăzi prin filozofia limbajului nu ţine de aria de preocupări a lingvisticii: disciplinele lingvistice încep acolo unde se sfârşeşte filozofia limbajului.

În *Limbajul între **physei** şi **thesei*** Coşeriu schiţează problematica opoziţiei *physei – thesei*, adică a legăturii naturale sau convenţionale dintre „nume" şi „lucru", face o trecere în revistă a punctelor de vedere ale Antichităţii, ale Evului Mediu, ale Renaşterii şi ale lingvisticii actuale pentru a ajunge la teza proprie: limbajul este calea de acces la lucruri şi, ca atare, este punct de plecare şi bază pentru ştiinţă. Limbajul în sine nu este însă ştiinţă. Ştiinţa începe prin limbaj, dar depăşeşte limbajul ajungând la lucrurile însele, revizuieşte delimitările făcute de limbaj şi întemeiază un limbaj nou, pentru propriile necesităţi de desemnare, adică „limbajul de specialitate".

În *Limbajul şi înţelegerea existenţială a omului actual*, la întrebarea ce deschide discuţia („în ce măsură poate contribui fenomenul limbajului la înţelegerea raţională a existenţei omului actual?"), savantul răspunde că „rezultatele lingvisticii nu sunt concludente pentru tema noastră", pentru că limbajul, ca unitate între raţiune şi lucru nu este reflecţie", este *logos semantikós* (expresie pur semnificativă), nu *logos apophantikós* (enunţ asertiv). Nici atitudinea modernă faţă de limbaj nu ne ajută. Filozofia limbajului, deseori, ori are prea multă încredere în limbaj vrând să caute în el adevărul „lucrurilor" desemnate, ori se aşteaptă prea mult de la un uz reglementat când se consideră limbajul doar ca instrument al gândirii logice şi se pretinde că se pot evita insuficienţele limbilor naturale prin construirea unui limbaj artificial.

În studiul *Semantica, forma interioară a limbajului şi structura profundă*, Coşeriu îşi propune să stabilească „sensul propriu al aşa-numitei teorii transformaţionale şi, totodată, locul ei în cadrul lingvisticii" (p. 282) plecând de la examinarea unor concepte fundamentale ale gramaticii transformaţionale în lumina relaţiei lor cu concepte ale teoriei lingvistice „pretransformaţionale". Începe prin a demonstra că *structura de adâncime* a gramaticii transformaţionale nu are nimic comun cu *forma interioară* a lui Humboldt, cu care credea că o poate echivala (şi chiar a făcut-o) Noam Chomsky. Gramaticienii transformaţionalişti nu studiază limba ca sistem de funcţii, structurile propuse de ei nu sunt structurile lingvistice şi gramatica vorbirii pe care o fac ei nu este unica gramatică corectă şi adecvată a limbilor. Gramatica transformaţională e o gramatică relaţională, aşa-numitele transformări nefiind decât o specie de relaţii între paradigme distincte ale limbii.

În *Dincolo de structuralism*, autorul susţine că structuralismul trebuie depăşit în studiile de lingvistică nu eliminându-l, ci recunoscând ceea ce este valabil în structuralism. Dincolo de structuralism înseamnă pentru Coşeriu: a) a fi interesat de toate cele trei planuri ale limbajului, adică a face nu numai o lingvistică

a limbii, ci şi o lingvistică a vorbirii în general şi o lingvistică a discursului/textului; b) chiar şi în lingvistica limbii trebuie să se adauge studierii *sistemului* funcţional al limbii şi studierea altor două niveluri: nivelul *normei* (adică al realizării normale în comunitatea lingvistică) şi nivelul *tipului* (al principiilor de organizare a limbilor); c) a face o *lingvistică scheologică* (< gr. σκευος „lucru") care să studieze contribuţia cunoaşterii lucrurilor la activitatea vorbirii; d) a întemeia şi alte discipline lingvistice în care să fie studiate contribuţiile *metalimbajului* şi, respectiv, ale *discursului repetat* la activitatea vorbirii; e) a depăşi concentrarea structuralistă pe descrierea sistemului funcţional al limbii, adică pe descrierea *omogenităţii* (dată de alteritatea limbajului) şi a-ţi îndrepta atenţia către studierea *varietăţii* limbii (dată de natura sa creatoare). Pe scurt: a trece dincolo de structuralism înseamnă a explica *întreaga* „competenţă" a vorbitorilor.

Volumul mai conţine o *Anexă* (p. 355) în care descoperim o scurtă scrisoare emoţionantă a lui E. Coşeriu trimisă, în 1992, din Tübingen, lui Dumitru Irimia, ca răspuns la ştirea că universitatea ieşeană (la care învăţase ca student) hotărâse să-i confere titlul de *doctor honoris causa*. Tot astfel, sunt cuprinse un rezumat în franceză (*Résumé* – p. 356-359), o *Bibliografie Eugeniu Coşeriu* cvasi-completă (p. 361-400, înregistrând mai tot ce s-a publicat sub semnătura savantului până în anul 2002) o listă cu *Opere citate de autor* (p. 401-410), un *Indice tematic* foarte detaliat (p. 411-460), urmat de un *Indice de autori* (p. 461-465).

Dacă la toate acestea adăugăm şi numeroasele note (unele chiar consistente) care însoţesc, în subsol, traducerile din volum, atunci putem avea o imagine a pasiunii şi a acribiei cu care Dorel Fînaru a îngrijit această antologie de referinţă, ce nu trebuie să lipsească din biblioteca niciunui cercetător sau cadru didactic preocupat de problemele limbajului.

E. Coşeriu însuşi sublinia că adevăratul cercetător trebuie să manifeste independenţă în gândire, valorificând în mod creator achiziţiile disciplinei noastre. *Se impune însă ca suportul epistemologic pe care se articulează întregul demers să fie unul solid, altminteri efortul duce la rătăciri fără sens.* Lingvistica integrală coşeriană oferă acest cadru de referinţă epistemologic necesar.

Ca atare, se cuvine să-i mulţumim domnului Dorel Fînaru pentru contribuţia sa la procesul de recuperare şi de punere în drepturi „în ţara lui" a operei celui mai mare lingvist român şi a unuia dintre cei mai mari teoreticieni ai limbajului din lume.

Nu putem încheia fără să remarcăm şi condiţiile grafice foarte bune în care s-a tipărit cartea, dar mai ales coperta inspirat aleasă, ce reproduce „Şcoala ateniană" a lui Rafael, avându-i în centru pe Platon şi pe Aristotel.

# ANATOL CIOBANU. *REFLECŢII LINGVISTICE*[1]

**Irina CONDREA**
Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, Republica Moldova

Prezentul volum însumează o serie de studii şi articole semnate de profesorul universitar Anatol Ciobanu, membru-corespondent al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova, în diverse perioade ale prodigioasei sale activităţi, atât la catedră, cât şi în viaţa socială, ca reprezentant de marcă al intelectualităţii basarabene, care s-a angajat plenar în lupta pentru limba română şi pentru valorile naţionale, mai ales în ultimii douăzeci de ani.

Fiecare dintre cele şase capitole reflectă domeniile de cercetare şi tematica abordată pe parcursul anilor. Astfel, în primul capitol intitulat „Adevăr şi competenţă lingvistică" sunt incluse câteva studii referitoare la izvoarele limbii române, la etapele marcate de contribuţia marilor scriitori Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Alexe Mateevici la dezvoltarea limbii noastre naţionale.

Profesorul A. Ciobanu este unul dintre lingviştii care au avut un cuvânt greu de spus în perioadele cele mai dificile ale luptei pentru limba română şi pentru revenirea la grafia latină. Materialele inserate în capitolul „Limba – atribut esenţial al statului" au ca temă politica lingvistică promovată de autorităţile din stânga Prutului, atât în perioada sovietică, precum şi în multe momente dramatice pentru limba română din ultimii douăzeci de ani. Autorul discută, în baza unor materiale şi fapte concrete, o serie de probleme importante pentru întrega societate, cum ar fi bilingvismul naţional-rus şi mult controversata problemă a limbii de stat în Republica Moldova.

Un capitol separat „Cuvântul şi norma literară" este consacrat problemelor teoretice şi aspectelor practice vizând evoluţia normei literare şi condiţiile stabilirii şi funcţionării acesteia.

Capitolul intitulat „Promotori ai unităţii de limbă şi neam" este alcătuit din materiale despre activitatea unor personalităţi de vază ale lingvisticii române şi internaţionale, pe care profesorul A. Ciobanu le-a cunoscut şi apreciat de-a lungul vieţii. Vom găsi aici patru articole despre opera şi concepţiile lui Eugen Coşeriu, materiale despre academicienii Nicolae Corlăteanu, Silviu Berejan, reflecţii despre activitatea unor profesori notorii cu care a conlucrat autorul, şi anume Ruben Budagov, Boris Cazacu, Valeriu Rusu, Ion Dumeniuc, Grigore Cincilei, precum şi despre actualul coleg de catedră Vitalie Marin.

„Profesiune de credinţă" – astfel se intitulează compartimentul în care savantul, profesorul, cetăţeanul Anatol Ciobanu îşi expune, în cadrul unor interviuri, poziţia faţă de problemele arzătoare privind identitatea glotică şi naţională, cu care se confruntă societatea din Republica Moldova.

La sfârşitul volumului este inserată o „Bibliografie" ce cuprinde cele mai reprezentative lucrări ale autorului.Menţionăm că volumul „Reflecţii lingvistice" are un caracter omagial şi a apărut sub egida Academiei de Ştiinţe a Moldovei, cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la naşterea distinsului profesor Anatol Ciobanu.

[1] Selecţie, coordonare şi prefaţă de Alexandru Bantoş, Chişinău, 2009, 340 p.

# LUDMILA ZBANŢ. *INTENSITATEA ABSOLUTĂ A CALITĂŢII ŞI ACŢIUNII (ÎN LIMBILE FRANCEZĂ ŞI ROMÂNĂ)*[1]

**Irina CONDREA**
Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, Republica Moldova

Cartea Ludmilei Zbanţ se deschide printr-o prefaţă semnată de prof. Sanda-Maria Ardeleanu de la Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava, care apreciază alegerea unui important punct de vedere organizator al lucrării, şi anume cel al comunicării şi al funcţionalismului, iar cel mai mare merit al lucrării este considerat faptul că autoarea a „cutezat să teoretizeze". A doua prefaţă este semnată de dr. conferenţiar Emilia Bulgacde la Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, care menţionează spiritul de discernământ stăpânit de autoare şi folosit în dimensionarea mesajului.

Lectura atentă a lucrării pune în valoare capacitatea de reflecţie ştiinţifică cu privire la **zona conceptuală a intensităţii absolute**, constituită prin contribuţia codului lingvistic şi a factorilor discursului, elemente eficiente pentru a stabili izotopia intensităţii absolute. În studiul său, Ludmila Zbanţ introduce concepte şi termeni noi, cum ar fi cel de *intensem* şi de *arhiintensem*, aceştia, de fapt, fiind construiţi după modele tradiţionale şi se înscriindu-se foarte bine la nivel de metalimbaj. Vom menţiona şi introducerea în partea teoretică a lucrării a noţiunii de *câmp semantico-funcţional al intensităţii absolute*, care, de asemenea, completează lista noilor termeni pentru domeniul investigat.

Este de apreciat felul de abordare a problematicii intensităţii din perspectivă lingvistică şi din perspectivă comunicativă. Autoarea arată că, în cazul în care vorbim despre intensitatea absolută, avem de a face, în primul şi în primul rând, cu un fenomen de expresivitate, care se integrează perfect în cercetările de orientare pragmatică, atunci când se exprimă atitudinea vorbitorului faţă de cuvânt, faţă de interlocutor, faţă de semnul lingvistic pe care îl foloseşte. O asemenea abordare a fenomenelor de limbă este o adevărată provocare, şi, pentru a-i face faţă, doamna Ludmila Zbanţ recurge la numeroase exemple din limbile franceză şi română, extrase din texte cu caracter dialogal. Lucrarea oferă un material teoretic şi factologic bogat, util pentru cursurile de stilistică comunicativă, de gramatică funcţională, de pragmatică.

Este de remarcat modul de abordare a frazeologismelor cu valoare de intensificare; unei examinări minuţioase au fost expuse în special frazeologismele comparaţii. Devine evident că această figură de stil, comparaţia, poate fi interpretată ca un accent, fiind cunoscute aspectul pozitiv şi aspectul negativ ale acesteia, ambele având valoare de intensificare. Funcţia expresivă este destul de rar analizată la nivel de frază, acest lucru se face, de regulă, prin prisma lexicului.

[1] Chişinău, CEP USM, 2009, 286 p.

Autoarea „încalcă” această tradiție și analizează o serie de structuri comparative anume la nivel de frază și de text, punând accentul pe caracterul lor pragmasemantic și pragmastilistic.

Cartea include și un capitol axat pe o serie de probleme de traducere a fragmentelor ce conțin intenseme și arhiintenseme, în care se regăsesc multiple exemple ce ne permit să constatăm că între franceză și română există multe procedee comune de exprimare a graduării calității sau acțiunii. Fiind, de fapt, un studiu comparativ-contrastiv, lucrarea oferă multiple exemple de convergențe și divergențe între limbile franceză și română în materia studiată, iar tabelul sinoptic inserat în lucrare facilitează înțelegerea faptelor abordate.

Cartea este însoțită de o bogată bibliografie în limbile română, franceză, spaniolă și rusă, care reflectă tabloul genaral al studiilor de referință în problematica abordată în lucrare.

Studiul oferă diverse soluții pentru o mare varietate de probleme ce țin de formele de funcționare a intensității în literatura beletristică și poate fi considerat drept o deschidere spre alte investigații de acest gen, în special în cadrul discursului și, în general, în cele mai diverse tipuri de enunțuri.

# ANALELE UNIVERSITĂȚII "ȘTEFAN CEL MARE" SUCEAVA, B. LITERATURĂ, TOMUL XIV, NR. 2, 2008, DOSAR CRITIC "AVANGARDA ȘI MODERNISMUL POETIC"[1]

**Sabina FÎNARU**
Universitatea „Ștefan cel Mare", Suceava

Ultimul număr al revistei sucevene a fost realizat sub coordonarea lui Ovidiu Morar, specialist în domeniul avangardei, care a adunat un bogat material pe această temă, cuprinzând atât dezbateri incitante, privitoare fie la cărțile cu caracter "teoretic", fie la reevaluările fenomenului și ale ipostazelor sale concrete, cât și reinterpretarea unor texte aparținând literaturii avangardiste, românești și universale.

Prima din cele trei părți ale volumului, cea mai amplă, cuprinde dosarul critic ce focalizează "relația complexă dintre avangardă și modernismul poetic, ilustrată prin interesante exemple din cele mai diverse arii culturale (de la Europa Răsăriteană până la America Latină)". Importanța avangardismului și a suprarealismului, pe care o subliniază realizatorul numărului, se datorează revoluționării limbajului poetic, schimbării paradigmei estetice (vizând structura și sensul) și rupturii față de tradiționalism și modernism deopotrivă.

Discursul *pro domo sua* anticipează o întrebare, ce va plana asupra mai multor articole teoretice, despre legitimitatea înțelegerii acestei literaturi prin grila poeziei moderniste. Ovidiu Morar, în studiul *Un nou detractor al avangardei*, se referă la cartea lui Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranței* (Polirom, 2008). Tonul critic al articolului are ca miză necesitatea păstrării echilibrului critic în reevaluarea avangardismului românesc. Deși cartea discutată este interesantă din punct de vedere documentar, are un caracter "unilateral și vădit tendențios" deoarece scoate faptele din context și le interpretează după "noua grilă ideologică", autorul fiind "intoxicat cu clișeele la modă azi în România". Acesta nu pune în discuție valoarea estetică a creațiilor, ci atitudinea etică și politică avangardiștilor români, simpatiile comuniste ale lui Geo Bogza, Victor Brauner, Gherasim Luca, Ilarie Voronca, Gellu Naum etc. Autorul articolului le contextualizează atitudinile și programul estetic, conchizând că scriitorii avangardiști au fost puși sub urmărire "nu pentru acțiuni subversive, ci pentru *ideile* lor", care "nu erau nicidecum antidemocratice", ci progresiste, vizând deopotrivă revoluția artistică și socială, acțiunea lor fiind comparabilă cu aceea a lui Aragon, Eluard sau Gide. *Tristan Tzara, poetul*, este al doilea articol al lui Ovidiu Morar, specialist în avangardismul și în suprarealismul românesc. El stabișește legătura dintre poemele ludico-parodice scrise în țară și poemele minimaliste dadaiste, urmărind

---

[1] Editura Universității din Suceava, 2008, 240 p.

metamorfoza viziunii lui Tzara de la minarea orizontului de aşteptare al lectorului la retorica deconstructivistă.

Tot în spiritul ”revizuirilor”câtorva ipostaze ale avangardismului, ”ieşind de sub amprenta prejudecăţilor”, este lucrarea lui Mircea A. Diaconu, *Victor Valeriu Martinescu, un avangardist la răscruce*. Autor al unor cărţi de referinţă despre Mişcarea Iconar şi Mircea Streinul, Mircea A. Diaconu îl integrează în contextul literar al epocii, îi analizează discursul poetic şi viziunea şi conchide că, de fapt, creaţia lui Victor Valeriu Martinescu ”se naşte, de fapt, dintr-o conştiinţă a căderii, exhibate cu un fel de damnare, care evită ludicul. *”Avangardismul”* lui nu se mai măsoară în conotaţii ale jocului asumat, ci în interogaţii care aproximează şocul fragmentarismului, dedublarea alienantă, înstrăinarea de sine şi rătăcirea în afara divinităţii”; că poetul poate fi asociat ”mişcării spiritualiste, filozofiei trăirii, existenţialismului poate în faşă decât avangardismului”; în sfârşit, că estetica sa este de factură expresionistă, prin ”tehnica schiţării şi prin reducere la absurd” şi ”trăirea plenară care acoperă exerciţiul intertextualist cu un miez existenţial indubitabil”. Una al doilea articol al său, *Fascinantele contradicţii ale avangardismului*, porneşte de la cartea lui Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc* (Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2005) care are ca miză recuperarea acestei mişcări pentru importanta contribuţie la apariţia modernismului şi care adoptă o atitudine polemică faţă de critica literară care a abordat tema anterior. Observând fineţea analizelor întreprinse de autor, Mircea A. Diaconu îşi exprimă rezerva faţă de estetica imitativă a rupturii instituite de avangardism, de apartenenţa mişcării la modernism, afirmând că, în plus, ideologia avangardismului se ”situează pe acelaşi nivel cu mişcările pe care le contestă”, ”miza lui nefiind arta – o anexă, un auxiliar - ci puterea”, pe care o caută nu în spiritul, ci în pofida democraţiei. Concluzia lui Mircea A. Diaconu este pe cât de tranşantă, pe atât de interogativă: ”Aşa încât, nu numai că n-aş apăra avangardismul, ci aş încerca să-i explorez contradicţiile. Ba chiar asemănările cu cealaltă extremă...”

Despre *Clasicizarea avangardei* scrie Vasile Spiridon, în prezentarea cărţii lui Ion Pop, *Introducere în avangarda românească* (Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2007), care reia, detaliind, planul critic din 1969 (*Avangardismul românesc*) ”într-o perspectivă istorică mai cuprinzătoare (extinsă şi asupra prozei) care caută să unească într-o sinteză viabilă factorii autohtoni şi condiţionările europene”, „organizând ampla cercetare” atât în planul diacronic, cât şi în planul sincronic. Autorul apreciază şi creditează, pe bună dreptate, ”seriozitatea şi rigoarea demersului”, ”precizia şi stringenţa argumentării” lui Ion Pop.

Alte studii privesc manifestarea avangardismului în divergenţă cu modelele, continuitatea acestuia în literatura contemporană, ori elementele de continuitate şi de ruptură în formele poetice avangardiste. Jean-Pierre Longre prezintă *Suprarealismul din Belgia: experimentare şi subversiune*, arătându-i specificitatea în raport cu modelul francez şi direcţiile diferite de manifestare în spaţiile culturale belgiene. Autorul analizează mişcările suprarealiste reprezentative din Bruxelles şi Hainaut, unde s-au grupat creatori originali de experimente literare cu caracter subversiv care au contribuit la inovarea limbajului poetic şi a literaturii belgiene.

Cécile-Alice Jouannaux răspunde la întrebarea retorică, dacă *Există încă la începutul secolului al XXI-lea avangardă şi modernism poetic? Exemplul noii avangarde chiliene*, care îşi revendică o ascendenţă, care depăşeşte poezia pentru a inventa şi ilustra propria teorie prin practica textuală (”Anti-muza”, ”Poezia-teatru” şi ”Vizualismul”) şi înlocuieşte noţiunea de ”modernism poetic” cu aceea de înnoire şi inovaţie demonstrează vitalitatea acestei direcţii în rândurile noii generaţii de poeţi. Daniela Grigorescu face o *Scurtă istorie a poeziei sonore*, a formelor poetice care privilegiază câmpul semnificantului, care s-au dezvoltat în proximitatea avangardelor istorice. Acestea sunt descrise într-o perspectivă diacronică, relevând elementele de continuitate şi de ruptură.

Unele texte critice identifică în momentul avangardist forţarea uşilor postmodernităţii. Spre exemplu, aflăm că începutul postmodenismului literar rusesc se manifestă prin 1942-1944, când scriitorul futurist Aleksei Krucionah a scris textul *Cuvânt despre faptele de curaj ale lui Gogol*. Lucrarea Liviei Cotorcea, *De la futurism la postmodernism*, încearcă să dovedească acest lucru, printre cele mai importante argumente fiind ”utilizarea ironică a vechilor genuri specifice literaturii tradiţionale ruseşti, deschiderea simbolică a textului spre logosul divin, viziunea apocaliptică şi jocul intertextual”. Jean-Luc Pestel scrie despre *Figuraţie orfică şi modernism literar: noul lirism al lui Apollinaire în ”Lettre-Océan”*, subliniază modernitatea textului, având în vedere mai multe aspecte (caracterul vizual al textului, dispersia sensului, etc), şi-l situează pe artist la limita modernităţii cu postmodernitatea.

În perspectiva comparatismului textual sunt privite operele marilor reprezentanţi ai avangardismului, dar şi necunoscuţi cu identitate estetică incertă. Iulian Toma analizează ”pasajul” ca element arhitectural în *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon în perspectiva sugerată de Walter Benjamin în cartea sa, *Paris, capitale de XIX-ème siècle*. Visul şi trezirea sunt termenii-cheie prin care autorul opune suprarealismul lui Aragon gândirii dialectice a lui Benjamin. Lucrarea Lilienei Foşalău analizează *Omul aproximativ (X)* al lui Tristan Tzara şi porneşte de la considerarea poeziei ca joc al mai multor virtualităţi (în primul rând, a limbajului asociativ-conceptual şi imaginativ) şi a textului privit deopotrivă ca practică magică a unei sensibilităţi extreme şi ca spaţiu traversat de ecouri şi mesaje transmise între emiţător şi receptor, stimulând un nou mod de a valoriza realitatea şi limbajul. În sfârşit, Isabela Vintilă scrie despre *Automulţumire în lirica lui Gellu Naum ca practică iniţiatică* în descoperirea adevărului ultim şi a egoului, iar Daniela Petroşel despre *Un necunoscut al avangardei (Ionathan X. Uranus – I.X.U.)*, ”disputat de avangardişti, ezoterici şi ortodoxişti”, care ”este în egală măsură câte ceva din toate”.

Partea a doua a volumului, cu studii de exegeză, cuprinde articole despre metamorfoză, utopie şi literatura sau ”literatura” contemporană. Guy Achard-Bayle în *Metamorfoza: noi mituri?* analizează modul în care textele redau fenomenele ontologice în literatura cu reprezentare mimetică, privind metamorfoza din punct de vedere discursiv şi textual. Nathalie Wacker Fontane, în *Metamorfozele în opera lui Marie Ndiaye: dispersie şi fixitate a fiinţei*, se referă la raportul dintre identitate

şi alteritate, la stranietatea lumii şi reprezentarea ei în registru grotesc şi monstruos şi vede metamorfoza ca indiciu al falsităţii fiinţei şi al legăturii defectuoase dintre conştiinţă şi trup, relevate de chiar corpusul textual, care o integrează în procesul scrierii. Un alt studiu, al Otiliei Ignătescu, abordează *Avatarurile gândirii utopice* din perspectivă interdisciplinară (istorică, filozofică, sociologică, literară etc), subliniind legătura acesteia cu gândirea mitică şi susţinând ideea unei gândiri utopice, *forma mentis* ce se poate manifesta sub diferite forme (social-politică, literară-socială şi ştiinţifică) Lucrarea pune în evidenţă utopia, pe de o parte, ca vehicul de idei şi, pe de altă parte, ca formă şi tehnică literară. Alte două articole ne conectează la actualitate. Este vorba de cel al Olgăi Gancevici, despre *Zgomote, sunete şi muzică în dramaturgia lui Matei Vişniec*, în care autoarea, specialistă în teatru, subliniază valoarea simbolică a muzicii (în dublă ipostază, armonică şi dizarmonică), valoare interpretată sociopolitic, şi de cel al lui Petru Marian, despre *Jurnalul de televiziune ca policier*, în care autorul stabileşte analogii interesante între structura narativă a acestui tip de ficţiune şi jurnalism ca ”industrie producătoare de poveşti”.

Partea a treia cuprinde recenzii semnate de Briana Belciug (despre Najib Redouane), Emanuela Dragotă (despre Iulian Băicuş), Emilia Colescu (despre Assia Djebar), Louis Hervé Ngafomo (despre Raymond Mbassi Ateba), Irina Lulciuc şi Oana-Elena Strugaru (despre Andrei Codrescu).

# DISCOURS ET DIDACTICITÉ: *ANADISS*, LA REVUE DU CENTRE DE RECHERCHE *ANALYSE DU DISCOURS* DE L'UNIVERSITÉ «ŞTEFAN CEL MARE» DE SUCEAVA, N° 6

**Simona-Aida MANOLACHE**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

Essayant de surprendre les enjeux de l'activité discursive qui caractérise la communication dans l'espace public d'aujourd'hui, dans une perspective qui, partant des sciences de langage, se veut pluridisciplinaire, la revue *Anadiss* propose, dans son sixième numéro, la discussion d'un concept extrêmement riche et assez peu exploité par les chercheurs roumains, la *didacticité*, entendue comme trait inhérent de toute réalisation discursive.

Le défi lancé cette fois-ci par l'équipe rédactionnelle privilégie un type particulier de discours, le discours médiatique, un discours qui ponctue en permanence maints paliers de la vie quotidienne, dépassant déjà le simple rôle de miroir de la communauté, agissant en véritable *acteur*, à même d'engendrer des savoirs, de recréer la réalité, de réordonner les croyances, de réinventer le discours. Car c'est justement par le discours des médias qu'un simple fait du monde reçoit les dimensions d'un événement, marquant le savoir collectif, le modelant et l'adaptant au rythme de l'actualité. De nos jours, les médias occupent une place bien définie dans la circulation des savoirs de tous types, y compris pour ce qui est des connaissances d'ordre scientifique et technique.

Portant les germes d'une formation, à l'instar de n'importe quelle production discursive, les discours médiatiques dans leur diversité modèlent sans cesse les savoirs, configurent l'univers des connaissances, traçant un chemin extrêmement souple et sinueux, parfois imperceptible, entre *information* et *formation*, entre *transmission* et *transformation*. Ce sont donc ces *effets de didacticité* plus ou moins évidents dans la structure superficielle du discours qui ont constitué le centre d'intérêt des contributions de ce numéro, fruit des réflexions des membres du Centre d'Analyse de Discours de Suceava ou de leurs collaborateurs des communautés académiques roumaines et étrangères.

D'une part, les approches théoriques ont fait état de l'actualité de la recherche dans le domaine, présentant d'une manière critique des études existantes, ou enrichissant la perspective par des directions d'analyse novatrices. Mentionnons à ce point la définition du concept de *didacticité* proposée par le professeur Vasile Dospinescu: *toute intention (vouloir faire-savoir ou faire-faire), explicite ou implicite, de changer l'état existentiel de l'autre, destinataire d'un discours, en tant que croyance, attitude, comportement et même disposition à l'action, à travers l'assomption d'informations et de savoirs transmis par le destinateur-énonciateur de ce discours.*

D'autre part, les approches analytiques ont bien montré l'utilité du concept dans la compréhension du fonctionnement du discours médiatique typique autant de la presse généraliste que des médias spécialisés en Roumanie, en France et en Moldavie. Les études ont suivi soit le niveau référentiel (analyse de la désignation), soit la perspective de l'énonciateur médiatique (la qualification et la modalisation), ou bien le niveau discursivo-interactif (explication, illustration, mais aussi comportement gesturo-postuel) des discours médiatiques.

Différents phénomènes et procédés traditionnellement qualifiés de *didactiques* ont ainsi été mis sous la loupe:

- l'*explication* dans les textes portant sur les catastrophes naturelles;
- la *définition* dans les textes présentant les événements astronomiques;
- la *schématisation*, la *justification* et l'*organisation discursive* des discours médiatiques à contenu religieux;
- l'usage des *noms propres* dans la presse actuelle;
- les *acronymes* et les *abréviations* dans les discours médiatiques.

D'autres contributions ont lancé des dichotomies sociopragmatiquement marquées, comme *didacticité masculine/didacticité féminine*, à partir du discours politique roumain tel qu'il est transmis par la presse roumaine actuelle. Enfin, la dimension du contexte de la situation de communication médiatique a été privilégiée dans les articles s'occupant du côté paraverbal des médias audio-visuels et de son effet pédagogique inhérent.

L'invitation à la réflexion lancée par le numéro 6 de la revue *Anadiss* s'avère d'autant plus incitante si l'on pense au rôle actif des médias dans la circulation des mots et des dires (*cf.* Moirand), à l'intention d'un public censé non pas seulement *s'informer*, mais également *comprendre*.

# SORIN LAVRIC. *NOICA ŞI MIŞCAREA LEGIONARĂ*[1]

**Dorin POPESCU**
Şcoala doctorală, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

Noica nu avea „biografie". Sau, mai bine zis, îşi refuza dreptul de a avea una. Întruchipa ahoretia, refuzul determinaţiilor. „*Mi-am trăit viaţa fără rest, în idee*", obişnuia să spună.

Pe de altă parte, numeroase exegeze văd între textul noician şi contextul poietic al acestuia o relaţie directă de cauzalitate şi/sau de interdependenţă. Aceste exegeze îşi asumă, în locul lui Noica însuşi, responsabilitatea de a-i construi acestuia o „biografie" (mai degrabă, biografii), care să răspundă nevoii critice repetate de a explica parcursul poietic cu instrumente extratextuale.

Cea mai recentă abordare critică din categoria celor „biografiste"[2], „*Noica şi mişcarea legionară*"[3], închide, credem, cercul exegetic „monografist".

Noua abordare adaugă valoare critică semnificativă exegezei lui Noica şi întregeşte efortul analitic exaltat şi sisific al exegeţilor acestuia de a-i construi şi o biografie, în locul iluziei pretenţioase că Noica nu ar avea, în mod real, una autentică.

Este necesară o „biografie" a lui Noica – în fapt, desigur, o „monografie", mai ales că aceasta poate genera noi perspective privind demersul poietic, în special acolo unde natura textuală este mai apropiată de „opinie" şi „atitudine" (în special, în publicistică, în comunicările radio şi în corespondenţă) decât în reflecţia eseistică autonomă.

Monografii şi/sau ontologii ale lui Noica au apărut, în ultimii ani, cu o cadenţă apreciabilă[4], întrucât în mod constant criticii româneşti i s-a părut că textul noician nu poate răspunde singur retoricilor şi interogaţiilor critice privind geneza, natura şi structura acestuia.

Străduinţa criticii de a ajunge la text prin biografie şi psihocritică se încheie, credem, cu „*Noica şi mişcarea legionară*".

Abordarea critică a lui S. Lavric aduce, mai întâi, temperanţă şi echilibru în rezolvarea „problemei legionare" a biografiei lui C. Noica (deschisă de Z. Ornea şi de A. Laignel-Lavastine) şi face posibil armistiţiul între abordările mitice şi cele ostile circumscrise problematicii legionare. După „portretele de epocă" ale lui Z. Ornea, A. Laignel-Lavastine (cărora li se adaugă exegezele lui M. A. Diaconu, I. Dur,

---

[1] Editura Humanitas, 2008, ediţia a doua, revăzută şi adăugită

[2] Este evident că demersul menţionat este, în fapt, unul "monografist", însă, în cazul lui Noica, "om fără biografie", demersul monografist înlocuieşte, simbolic, chiar biografia şi se substituie acesteia.

[3] Sorin LAVRIC, 2008, *Noica şi mişcarea legionară*, Editura Humanitas, ediţia a doua, revăzută şi adăugită.

[4] Ar fi suficient să amintim numai M. Grădinaru, I. Dur, I. Hirghiduş, S. Lavric, S. Antohi, A. Pleşu, G. Liiceanu, I. Ianoşi, A. Laignel-Lavastine, Z. Ornea, ale căror demersuri critice implică şi o dimensiune „biografistă".

I. Hirghiduş, S. Lavric[1] etc), problema „legionară" din biografia lui Noica (incidenţa/ influenţa opţiunii personale asupra generării de text) poate fi declarată închisă.

În al doilea rând, *„Noica şi mişcarea legionară"*, aducând o nouă perspectivă critică asupra textului lui Noica, confirmă în acelaşi timp că orice tentativă de a se ajunge la acel *origo* iniţiatic al textului, *intentio operis*, prin intermediul instanţei *intenţio auctoris*, este fatal condamnată eşecului. *„Noica şi mişcarea legionară"* ucide iluzia că, despre textul lui Noica, inclusiv pentru cel publicistic, poate răspunde fie şi parţial biografia acestuia.

Paranteza prea lungă a tentativelor de a soma biograficul să dea explicaţii pentru textele „exaltate", începând chiar cu primele articole ale elevului Noica, nu poate spori demersul critic decât în privinţa parcursului poetic.

Ne încăpăţânăm să credem că o abordare de tip hermeneutic ar putea oferi mai eficient explicaţii privind ontologia textului lui Noica decât abordările monografiste. Lipseşte cu adevărat o hermeneutică a textului noician, care să integreze şi efortul monografist exemplar al exegeţilor de până acum.

*„Noica şi mişcarea legionară"* îşi atinge obiectivele asumate şi îşi este suficientă pentru a sugera liniile biografice de forţă care vor fi generat dimensiunea de „opinie" a multora dintre textele prioritar publicistice ale lui Noica din perioada „legionară". Are informaţie culturală de epocă validă şi la obiect, abordarea problemei legionare este soluţionată cu temperanţă şi, în sfârşit, o parte din travaliul poietic, generator de text, este devoalată cu rigoare critică de către autor.

Principala problemă reală a noii abordări critice privind opera lui Noica nu e, în fapt, ce *închide*, ci ce *deschide* ea. Pentru că, admiţând că *„Noica şi mişcarea legionară"* închide iluzia/pretenţia de a decela autenticitatea textului prin vizualizarea/ valorizarea autenticităţii trăirii/biograficului, admitem totodată că datele critice valorizatoare construite de S. Lavric pot constitui o *premisă solidă de adăugare de valoare critică prin integrarea acestor date într-o construcţie analitică amplă, în care inventarul de date din „Noica şi mişcarea legionară" să îşi găsească o utilizare structurală maximă.*

Credem că noua abordare ar avea mai mult succes dacă s-ar articula ca studiu critic de tip hermeneutic, întrucât toate datele critice necesare unui astfel de demers sunt deja în posesie publică.

*„Noica şi mişcarea legionară"* finalizează inventarul de date critice necesare unui demers hermeneutic. Până la noua exegeză a lui S. Lavric, inventarul critic putea miza pe informaţia culturală privind mecanismele de articulare a opiniei în perioada interbelică, pe datele critice care alcătuiau familii textuale dominante în epocă, pe opera integrală şi integrată a „numelor sonore" ale generaţiei criterioniste etc. Odată cu *„Noica şi mişcarea legionară"*, inventarul critic sporeşte în zona de impact şi relaţie a textului de opinie cu biograficul, rezultând premise corecte pentru posibile abordări critice care să poată integra biograficul şi psihocritica.

Cu *„Noica şi mişcarea legionară"*, inventarul datelor critice atinge nivelul tentaţiei hermeneute şi devine posibil *proiectul critic integrat, de tip hermeneutic, al operei lui Constantin Noica.*

---

[1] Cu „Ontologia lui Noica. O exegeză", Bucureşti, Editura Humanitas, 2005.

# SANDA-MARIA ARDELEANU (COORD.)
# *DISCOURS ET IMAGES*[1]

**Mariana ŞOVEA**
Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava

Ultima apariţie editorială a Casei editoriale Demiurg, *Discours et images*, coordonată de prof. dr. Sanda-Maria ARDELEANU, reuneşte o serie de texte care ilustrează direcţiile de cercetare ale echipei Centrului de Analiza Discursului de la Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava precum şi ale colegilor de la Facultatea de Limbi străine a Universităţii de Stat Moldova din Chişinău. Plecând de la tematica generoasă DISCURS-IMAGINE, cele 10 articole prezintă puncte de vedere şi modele de analiză variate ale comunicării, văzută ca o îmbinare a elementelor lingvistice şi iconice.

Parcurgerea cărţii oferă cititorului posibilitatea de a sesiza complexitatea raportului DISCURS – IMAGINE şi multitudinea perspectivelor de cercetare, dintre care se conturează câteva direcţii principale.

1. Remarcăm mai întâi o perspectivă semio-lingvistică, care pleacă de la categoria de iconotext pentru a construi modele de lectură şi de explicare a IMAGINII, în strânsă legătură cu elementul lingvistic.

Astfel, Sanda-Maria ARDELEANU, în articolul „Le besoin d'ephémère dans l'iconotextualité photographique de la Ville de Paris- hier et aujourd'hui", prezintă modul în care doi fotografi celebri, Robert Doisneau şi Noël Giamarchi, îmbină textul-discurs şi imaginea pentru a crea o atmosferă unică, cea a oraşului Paris, surprins în efemerul permanenţei sale. Elementul care ajută cititorul să „descifreze" aceste fotografii alb-negru – făcute la o distanţă de 30 de ani unele de altele – şi care ghidează privitorul prin hăţişul referinţelor culturale este tocmai elementul lingvistic, prin titlurile asociate acestor imagini.

Pe de altă parte, Raluca-Nicoleta BALAŢCHI („Ethos, ego, imago") analizează relaţia cuvânt-imagine plecând de la modul în care paratextul editorului, coperta unei (auto)biografii, construieşte ceea ce autoarea numeşte „un iconotext al sinelui". Şi în acest caz, imaginea joacă un rol important: de la fotografia clasică sau stilizată a autorului şi până la imagini simbolice, imaginea favorizează dezvoltarea mai multor nivele de interpretare şi constituie o adevărată metaforă a sinelui.

Metafora lingvistică şi vizuală constituie şi obiectul de analiză al articolului „Théatre et peinture: texte et image" scris de Olga GANCEVICI care construieşte o paralelă reuşită între ficţiunea picturii şi ficţiunea teatrală. Trimiterile frecvente pe care dramaturgul Matei Vişniec le face la anumiţi pictori (Bosch, Bruegel, Otto Dix), la anumite teme sau elemente picturale (tema morţii, prezenţa elementului fantastic, etc.) demonstrează faptul că în creaţia dramatică discursul creează imaginea, în timp ce în cazul picturii discursul o denumeşte şi o explică.

[1] Casa Editorială *Demiurg*, Iaşi, 2009.

2. O altă direcţie de analiză se raportează la o perspectivă dominant discursivă, în care se ilustrează diferite metode de investigare a DISCURSULUI, în special cel mediatic şi literar. Vasile DOSPINESCU („De la didacticité dans les textes-discours des médias") îşi propune să definească noţiunea de didacticitate şi să sugereze câteva piste metodologice pentru a depista „urmele" pe care aceasta le lasă în discursul mediatic, în special în presa scrisă. Articolul trasează câteva repere teoretice fundamentale de analiză a discursului şi a didacticităţii, printre care intermitenţa enunţiatorului didactic, ilustrate apoi cu ajutorul analizei unui articol de presă. Sunt puse astfel în evidenţă procedeele lingvistice şi strategiile discursive utilizate în discursul de reformulare, de explicare a faptelor şi a vorbelor politicienilor.

Pe de altă parte, Florian BRATU în articolul „Les déguisements du *je*" se apleacă asupra locului pe care îl ocupă Eu-l în discurs, încearcă să identifice diferitele ipostaze ale sinelui care se ascund în spatele persoanei gramaticale. Plecând de la exemplul discursului literar, autorul demonstrează că *Eu-l* îşi depăşeşte condiţia de simplu instrument lingvistic pentru a exprima libertatea interioară a unei conştiinţe.

3. O a treia perspectivă este cea sociodiscursivă, în care discursul construieşte imaginea, dar unde imaginea nu trimite la elementul iconic, ci la cel cognitiv, la REPREZENTAREA sinelui sau a celuilalt.

Dumitru MELENCIUC şi Ludmila ZBANŢ („Discourse and Image: Some Lexical, Syntactic and Suprasyntactic Means in Communication) explică astfel felul în care mijloacele lingvistice şi extralingvistice determină succesul unui orator şi al unui discurs politic. Variaţiile de registru de limbă (literar, familiar), utilizarea eufemismelor, intonaţia, etc. contribuie în egală măsură la construirea unei imagini specifice pentru fiecare politician: cu cât această imagine este mai conformă cu aşteptările publicului-auditor, cu atât succesul înregistrat de orator este mai mare.

Imaginea-reprezentare constituie punctul de plecare şi pentru articolul Elenei PRUS – „La mode en tant que poétique de la création" în care moda este prezentată într-o perspectivă inedită şi anume ca element al identităţii franceze şi al construcţiei imaginii pariziencei din secolul al XIX-lea. Conform analizei autoarei, femeia secolului al XIX-lea se afirmă mai ales vizual, iar moda este un mijloc de evidenţiere şi diferenţiere socială, de seducţie şi de exprimare a personalităţii, devenind astfel o „creaţie poetică a creatorului şi o poetică a persoanei care o poartă".

Felul în care elementul social, cognitiv şi discursiv se combină în construcţia imaginii-reprezentare este ilustrat şi de articolul Nicoletei MOROŞAN, „Les enjeux de l'institution discursive pour l'image de grandeur renvoyée par le royaume français au XVIIe siècle". Articolul prezintă legătura strânsă care există între imaginea de grandoare absolută promovată de instituţia regală a secolului al XVII-lea şi reglementările discursive ale Academiei Franceze. Genul care se va impune ca fiind cel mai conform cu această reprezentare majestuoasă a regatului francez va fi genul teatral.

În acelaşi registru al influenţei contextului socio-cultural asupra discursului, Mariana ŞOVEA conturează câteva din reprezentările şi stereotipurile despre

Franța vehiculate de presa română actuală. Plecând de la noțiunea de „moment discursiv” se identifică două tipuri de evenimente care contribuie la crearea unei imagini bivalente a Franței: o imagine amicală, de soră mai mare, ale cărei origini se găsesc în tradițiile culturale franco-române și o imagine marcată de insecuritatea socială și politică, ale cărei origini trebuie căutate în mișcările sociale recente (atentate, greve, revolte).

Discursul mediatic reflectă deci schimbările de mentalitate ale unei societăți, fapt pus în evidență și de articolul Crinei COROI „Images et mentalités dans le discours médiatique roumain”. În acest caz, analiza unor publicații literare aparținând presei scrise de la începutul secolului XX ne dezvăluie obiceiurile, practicile și credințele specifice epocii. Reviste precum *Convorbiri literare*, *Contemporanul* sau *Moftul român* reflectă și influențează în aceeași măsură mentalitățile secolului trecut.

Parcurgerea celor 10 articole prezentate mai sus dovedește, încă o dată, faptul că analiza comunicării nu se poate realiza decât interdisciplinar: fiecare din cele trei perspective abordate se completează pentru o mai bună înțelegere a raportului complex dintre DISCURS și IMAGINE. Putem spune deci că lectura acestui volum nu face decât să deschidă apetitul cititorului, deja inițiat în problemă, pentru o nouă serie de articole, care să dezvolte direcțiile deja conturate și – de ce nu? – să propună perspective noi.

# IRINA CONDREA. *CURS DE STILISTICĂ*[1]

**Ludmila ZBANȚ**
Universitatea de Stat din Moldova, Chişinău, Republica Moldova

Lucrarea „Curs de stilistică", semnată de doamna doctor habilitat Irina Condrea, reprezintă o contribuţie în asigurarea curriculei universitare cu materiale didactice, destinate, în primul rând, studenţilor. Cartea este structurată în compartimente ce se referă la problemele de bază ale disciplinei, cum ar fi noţiunea de stil, domeniile stilisticii, tipurile de conotaţii, lexicul stilistic marcat, limbajul oral, abaterea de la normă ca efect stilistic, intertextualitatea, resursele stilistice ale frazeologismelor ş.a. Fiecare capitol conţine câte o bibliografie cu sursele de referinţă şi câte o rubrică intitulată „Aplicaţii", în care sunt inserate texte, fragmente din diverse opere, exerciţii lexicale, exemple spicuite din presa periodică locală sau din exprimarea orală.

Pe tot parcursul lucrării se poate observa tendinţa de evidenţiere a fenomenelor de expresivitate, în orice domeniu în care funcţionează limbajul şi în orice tipuri de texte, fapt ce ne îndreptăţeşte să afirmăm că avem în faţă o stilistică a comunicării actuale. Cu toate acestea, fiecare noţiune teoretică este demonstrată, în primul rând, prin fapte de limbă spicuite din operele literare ale unor mari scriitori români, cum ar fi Caragiale, Călinescu, Creangă, Blaga, Coşbuc, Eminescu, Alecsandri ş.a., pentru ca ulterior o serie de fenomene să fie extrapolate în cele mai diverse forme ale comunicării din zilele noastre. Pornind, de exemplu, de la cunoscuta schemă a lui R. Jakobson (emiţător, receptor, mesaj, canal, cod), este prezentată intenţia stilistică, ce se modelează în funcţie de receptor, astfel că dictonul „Le style c'est l'homme même" se reactualizează în formula „Le style c'est l'homme à qui on s'adresse", iar mijloacele verbale de expresivitate sunt examinate în strânsă legătură cu cele paraverbale şi nonverbale (ultimul aspect fiind demonstrat în baza didascaliilor din textul dramatic).

O deosebită atenţie se acordă în prezentul „Curs de stilistică" diverselor tipuri de conotaţii, prin care se şi obţine efectul stilistic, precum şi opoziţiei lexic neutru – lexic stilistic marcat, ultimul regăsindu-se, mai ales, în limbajul popular şi în cele mai diverse aspecte ale oralităţii. Se constată, de exemplu, că o bună parte din textele scrise, în special din domeniul publicistic, îşi însuşesc întregul arsenal expresiv al oralităţii, iar în unele cazuri aceasta devine atât de debordantă, încât întrece cu mult faza clasică, exemplificată, de regulă, prin texte din opera lui I. Creangă sau M. Sadoveanu. Ca element activ al oralităţii actuale este prezentat argoul/jargonul, care capătă tot mai mult teren anume datorită expresivităţii şi tendinţei de a epata sau chiar de a şoca a celor care îl folosesc, iar scopul de încifrare a mesajului prin elemente argotice este relevat de mostre elocvente ale unui limbaj ce poate fi numit "argou basarabean".

În aceeaşi arie a expresivităţii se înscrie abaterea de la normă ca efect stilistic, compartiment în care se face o clasificare a devierilor de la norma standard

[1] Chişinău, CEP USM, 2008, 197 p.

(abateri colective - abateri individuale), accentul fiind pus pe intenţia urmărită de autor, de exemplu, redarea particularităţilor individuale sau regionale de exprimare a personajelor, persiflarea, etalarea comicului, parodierea, toate aceste poziţii fiind exemplificate din belşug cu mostre din operele lui Caragiale, Alecsandri, Druţă ş.a. şi cu texte din presa periodică de astăzi.

Ca o achiziţie relativ nouă, dar foarte productivă a stilisticii este prezentată intertextualitatea cu diversele ei forme (intertextul, paratextul, metatextul, hipertextul, arhitextul), ce se regăsesc în scrierile bazate pe aluzie, parodiere şi parafrază, ori servesc drept mijloace de elaborare a titlurilor (prin modificarea citatelor) şi a textelor colaj.

Lucrarea dnei Irina Condrea "Curs de stilistică" poate servi drept ghid pentru analiza şi elaborarea textelor nu numai pentru studenţii de la Litere, ci şi pentru cei de la jurnalism, traductologie, ştiinţe ale comunicării.

# REZOLUȚIA

## Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu" ediția a X-a, Suceava, 22-24 octombrie 2009

# REZOLUȚIA
## Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu“ ediția a X-a, Suceava 22-24 octombrie 2009

Cea de a X-a ediție a Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coşeriu“ s-a desfăşurat la Suceava în perioada 22-24 octombrie 2009 sub egida a trei universități: Universitatea „Ştefan cel Mare“ Suceava, Universitatea de Stat „Moldova” din Chişinău, Universitatea „Yurii Fedkovici“ din Cernăuți, Republica Ucraina, cu colaborarea Direcției pentru Cultură, Culte şi Patrimoniu Cultural Național Suceava.

În programul Colocviului, a cărui temă generală a fost *Creativitate, semanticitate, alteritate. Interferențe lingvistice şi culturale*, au fost înscrise comunicări ale unor participanți din majoritatea centrelor universitare sau de la institute de cercetare de profil din țară, de la universități din Chişinău şi Bălți (Republica Moldova), din Cernăuți (Republica Ucraina). Comunicările s-au ținut atît în plen, cît şi în cadrul celor 4 secțiuni cu temă specifică:

- secțiunea „Eugeniu Coşeriu“: *Creativitate, semanticitate, alteritate*;
- secțiunea „Mihail Iordache“: *Literatură, cultură, societate*;
- secțiunea „Dumitru Irimia“: *Interferențele idiomatice şi rolul lor în funcționarea şi evoluția limbilor*;
- secțiunea Comunicare: *Interferențe iconotextuale în comunicarea nonartistică.*

Masa rotundă, care a abordat, conform tradiției, o latură concretă a temei generale, a avut în centrul preocupărilor *Imaginarul lingvistic şi reprezentarea contextuală în comunicare*, modul şi măsura în care comunicarea intercomunitară condiționează dezvoltarea fiecărei (micro)comunități în parte şi a comunităților cărora acestea le aparțin.

Aducînd în discuție şi unele aspecte ale comunicărilor prezentate în Colocviu, dezbaterile au pus în lumină două aspecte extrem de importante ale comunicării ca factor dinamic în procesul de afirmare şi dezvoltare a comunităților sociale. 1. Aşa cum dezvoltarea oricărei ființe umane este condiționată de comunicarea cu colectivitatea din care face parte, aspect al alterității limbajului, al racordării individului la imaginarul lingvistic al comunității, cu posibilitatea ca individul să contribuie la îmbogățirea sau redimensionarea imaginarului lingvistic al comunității din care face parte, comunicarea intercomunitară condiționează dezvoltarea, afirmarea fiecăreia dintre comunități, dar şi a societății din care acestea fac parte. 2. Factorii implicați în procesul de formare şi stimulare a unei atitudini active în procesul de comunicare intercomunitară, care nu trebuie sub nici un aspect limitată la comuncarea verbală, trebuie să-şi asume responsabilități

sporite, fie că e vorba despre instituțiile de învățămînt, de la grădinița școlară și pînă în învățămîntul universitar, fie ca e vorba despre alte instituții din sistemul de cultură, despre biserică, despre presă etc., fiecare cu misiuni specifice. Este vorba însă și despre instituția Statului, care ar trebui ca pe baza unor politici speciale să pună în aplicare măsuri concrete care să asigure, pe de o parte, conștientizarea participării fiecărei comunități la procesul de afirmare a propriei personalități în comunicarea cu alte comunități și cu societatea în general, iar pe de alta cadrul juridic și resursele necesare derulării acestui proces îndelung de formare.

Numai astfel se poate conștientiza procesul contradictoriu de europenizare, care presupune unitate la nivelul Europei, prin acceptarea și cultivarea unor valori comune, în armonie cu diversitatea concretului în care se materializează aceste valori. Cunoscînd și cultivînd valorile europene, fiecare individ, ca membru al unei colectivități sociale, fie acesta etnico-lingvistică, religioasă sau de altă natură, să aibă convingerea că el și comunitate sa sînt acceptați ca modele concrete ale valorilor europene.

Participanții la Colocviu au căzut de acord ca următoarea ediție, a XI-a, să aibă loc în octombrie 2011 la Universitatea de Stat Moldova din Chișinău.

# RESOLUTION

## du Colloque International des Sciences du Langage «Eugenio Coseriu», Xe édition, Suceava les 22-24 octobre 2009

Le Colloque International des Sciences du Langage „Eugène Coseriu", Xe édition (CISL, X) s'est déroulé à Suceava, les 22-24 octobre 2009, sous l'égide des trois universités: l'Université „Ştefan cel Mare" de Suceava, l'Université d'Etat „Moldova" de Kichinev, l'Université «Yurii Fedkovici» de Tchernovtsy, avec la collaboration de la *Direction pour la Culture, les Cultes et le Patrimoine Culturel National*, Suceava.

Le programme du colloque a réunit sous le thème: *Créativité, sémanticité, altérité. Interférences linguistiques et culturelles* les travaux des participants de la majorité des centres universitaires ou des instituts de recherche de la Roumanie et des universités de Kichinev et de Balti (République Moldova), de Tchernovtsy (République Ukraine). Les communications se sont déroulées en séances plénières, ainsi que dans le cadre des sections suivantes:

- Section «Eugenio Coseriu» – *Créativité, sémanticité, altérité;*
- Section «Mihail Iordache» – *Littérature, culture, société;*
- Section «Dumitru Irimia» – «*Interférences idiomatiques et leur rôle dans l'évolution et le fonctionnement des langues*»;
- Section Communication – *Interférences icônotextuelles dans la communication non-artistique.*

Suivant la tradition, La Table ronde a abordé l'aspect concret du thème général, ayant au centre des préoccupations *L'imaginaire linguistique et la représentation contextuelle dans la communication.* Les participants on montré comment et dans quelle mesure la communication intercommunautaire conditionne le développement de chaque (micro) communauté en particulier et des communautés dont elles font partie.

Les débats on relevé deux aspects essentiels de la communication en tant que facteur dynamique dans le processus d'affirmation et de développement des communautés sociales. 1. La communication intercommunautaire conditionne le développement et l'affirmation de chaque communauté en particulier et de la société dont elle fait partie en général, tout comme le développement de chaque être humain est conditionné par la communication avec la collectivité dont il fait partie, par sa manière de se rapporter à l'altérité langagière et à l'imaginaire linguistique de la communauté, avec la possibilité de contribuer à l'enrichissement de l'imaginaire linguistique de sa propre communauté. 2. Les facteurs impliqués dans le processus de formation et de stimulation d'une attitude active envers la

communication intercommunautaire – qui en aucun cas ne doit être limitée à la communication verbale – doivent assumer encore plus de responsabilités. Que ce soit l'institution d'enseignement, depuis la maternelle jusqu'à l'université, les institutions culturelles, l'église, la presse, tous ces facteurs doivent accomplir cette mission, selon leurs moyens spécifiques de formation. Mais c'est surtout à l'institution de l'Etat que revient la tâche de fonder des politiques spéciales qui permettent l'application des mesures concrètes, à même d'assurer d'une part, une participation consciente de chaque communauté à l'affirmation de sa propre personnalité dans la communication avec d'autres communautés et avec la société en général et, d'autre part, le cadre juridique et les ressources nécessaires au déroulement de ce processus de formation de longue durée.

C'est le seul moyen de participer consciemment au processus contradictoire d'européanisation qui suppose une Europe unitaire, par le fait d'accepter et cultiver des valeurs communément partagées, en harmonie avec la diversité concrète où ces valeurs se matérialisent. Chaque individu connaissant et cultivant ces valeurs en tant que membre d'une collectivité sociale, soit-elle d'ordre ethnique, linguistique ou religieux, doit avoir la conviction que lui, ainsi que sa communauté, sont acceptés en tant que modèles concrets des valeurs européennes.

Les participants au Colloque ont décidé à l'unanimité que la prochaine édition, la XIe, se déroule en octobre 2011, à l'Université d'Etat Moldova de Kichinev.

(texte traduit du roumain par Corina IFTIMIA)

communication intercommunautaire – qui, en même temps, doit être liée à la communication verbale – doivent assumer encore plus de responsabilité. Qu'il soit l'institution d'enseignement, depuis la maternelle jusqu'à l'université, les institutions culturelles, l'église, la presse, tous ces facteurs doivent accomplir leur mission selon leurs moyens spécifiques de formation. Mais c'est surtout à l'institution de l'État que revient la tâche de fonder des politiques linguistiques qui permettent l'application des mesures concrètes, à même d'assurer, d'une part, une participation consciente de chaque communauté à l'affirmation de sa propre personnalité dans la communication avec d'autres communautés et avec la société en général et, d'autre part, le cadre juridique et les ressources nécessaires au déroulement de ce processus de formation de longue durée.

C'est le seul moyen de parer aux effets négatifs du processus contradictoire d'européanisation qui suppose une intégration culturelle par le fait d'accepter et cultiver des valeurs communément partagées et l'adhésion avec la mentalité concrète où ces valeurs se matérialisent. Chaque individu communautaire cultivant ces valeurs en tant que membre d'une collectivité sociale, culturelle, ethnique, linguistique ou religieuse, doit avoir la conscience que lui, ainsi que sa communauté, sont acceptés en tant que modèles concrets des valeurs européennes.

Les participants au Colloque ont décidé à l'unanimité que la prochaine édition, la XIe, se déroule en octobre 2011, à l'Université d'État Moldova de Kichinev.

(Texte traduit du roumain par Corina IFTIMIA)

Există trei tipuri de conținut lingvistic: *desemnare, semnificație* și *sens*. Desemnarea este referința la realitatea „extralingvistică", altfel spus această realitate însăși (ca „reprezentare", „fapt", „stare de lucruri"), independent de structurarea sa prin intermediul cutărei sau cutărei limbi, și este proprie vorbirii în general. Semnificația este conținutul dat în fiecare caz printr-o limbă determinată. Sensul este conținutul propriu al unui discurs ca manifestat prin desemnare și semnificație: atitudinea umană pe care discursul o implică sau finalitatea cu care se realizează. Astfel, de pildă, „întrebare", „răspuns", „poruncă", „rugăminte", „chemare", „salut", „constatare" sînt unități minimale de sens. Prin urmare, lingvistica textului este *hermeneutică a sensului*, la fel cum lingvistica vorbirii este *hermeneutică a desemnării* și lingvistica limbilor, *hermeneutică a semnificației*. (...)

Sensul apare doar în discursuri, însă în *toate* discursurile, nu doar în cele literare. Totuși, textul literar ocupă sub acest aspect o poziție privilegiată, deoarece poezia („literatura" ca artă) este spațiul plenitudinii funcționale a limbajului: al maximei manifestări a posibilităților sale. De aceea, lingvistica textului este (sau trebuie să fie) în primul rînd *hermeneutică literară*. Dar în măsura în care orice text are sens, lingvistica textului trebuie să ia în considerație și textele neliterare, exprimînd particulara reducere a posiblităților de manifestare de sens care apare în acestea. Din acest punct de vedere, lingvistica textului coincide cu *stilistica textelor*; mai exact, o înglobează, pentru că merge dincolo de textele literare, în același mod în care înglobează toate celelalte forme de abordare a textelor pe care obișnuim a le denumi *filologie*.

**(Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica textului ca hermeneutică a sensului*)**

ISBN 973-152-168-2



ISBN 973-152-172-0
